

00261

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS



## PINTURA E INTUICION, UNA APROXIMACION FENOMENOLOGICA.

281974

TESIS DE MAESTRIA  
EN ARTES VISUALES  
(ORIENTACION PINTURA)  
OCTAVIO MOCTEZUMA VEGA

MEXICO, D. F. MM

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción.	1
1. El método hermenéutico-fenomenológico. y su relación con la pintura.	6
1.1. La hermenéutica.	7
1.2. La fenomenología.	10
1.3. El método hermenéutico-fenomenológico.	14
1.3.1 El objeto.	14
1.3.2. El autor y la intencionalidad.	16
1.3.3. El intérprete.	17
1.4. El proceso de conocimiento en el arco hermenéutico.	19
1.5. La intuición.	21
1.5.1. Lo sensible y la intuición.	23
1.5.2. Intuición y sentido.	25
1.6. El planteamiento estético.	26
1.7. La relación mente-cuerpo.	28
1.8. La pintura como reflejo de la conciencia.	29

2. Aproximaciones fenomenológicas a la pintura.	33
2.1. La reducción fenomenológica en pintura.	33
2.2. El tiempo en las dos dimensiones.	36
2.3. El espacio.	37
2.4. La materia.	38
2.5. La intuición sensible en el proceso creativo de la pintura.	40
2.6. Lo sensible y lo inefable.	42
2.7. De la materia a la forma.	43
2.8. El objeto y la corriente de vivencias.	45
2.9. Vivencias y autoconocimiento.	46
2.10. Las ideas.	48
2.11. La esencia de lo poético y la pintura.	49
3. Hermenéutica e intersubjetividad.	53
3.1. La interpretación .	54
3.2. La cuestión del otro.	59
3.3. Interpretar la pintura.	62
3.3.1. ¿Intención o intencionalidad?	62
3.3.2. El objeto en sí.	64
3.3.3. El espectador.	66
3.4. Conocimiento e interpretación.	67
3.5. La palabra y la pintura.	68
4. El horizonte histórico de la pintura.	72
4.1. La ontología regional de lo pictórico.	72

4.2. Aproximaciones históricas y tradición.	77
4.3. El contexto artístico al filo del milenio.	81
4.4. El fin de la pintura.	87
4.5. El cuidado del alma.	91
Conclusión.	94
Glosario	99
Bibliografía, hemerografía y otras fuentes.	109
Índice de láminas.	113



*Irrupción*

óleo y emulsión de cera/tela

150 x 180 cm.

1999

## *Introducción.*

La intención del presente trabajo es la de responder a una inquietud: ¿cuál es el sentido que la pintura pudiera tener en la actualidad? Estoy seguro de que se trata de una inquietud compartida por artistas, críticos y demás personas afines a las artes visuales. El panorama del arte, al filo del milenio, transita por derroteros que poco o nada tienen que ver con el arte de la pintura. De ahí, que el interrogarnos por el sentido de la pintura pueda a algunos parecer ocioso, por tratarse de un arte próximo a su fin; pero para otros, entre los que me incluyo, es una pregunta necesaria e imperiosa dadas las circunstancias en que se encuentra el arte hoy en día.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta pregunta en apariencia general, adquiere su especificidad en el presente contexto, ya que desde las vanguardias de principios de siglo se ha pregonado la muerte de la pintura y en especial la del cuadro de caballete. A pesar de ello, resulta imposible explicar el arte moderno sin su presencia. En la últimas décadas del siglo XX, se han hecho presentes géneros artísticos nuevos: instalaciones, performance, arte-objeto, bricolage, arte digital, mitologías personales, land art...; que si bien tuvieron sus orígenes en las vanguardias revolucionarias, es en el presente que ocupan espacios que antes eran casi exclusivos de la pintura. El

Para llevar a cabo esta tarea, la de dar respuesta a la pregunta que interroga por el sentido de la pintura, voy a recurrir a la reflexión filosófica como camino para encontrar una posible respuesta . El arte es algo que se lleva a cabo por el hombre y para el hombre. Por ello, la aproximación que voy a realizar, va consistir en aplicar aquellas metodologías propicias para dichas indagaciones. La *fenomenología* se ocupa de analizar nuestras experiencias a partir de la forma en que las percibimos, y la *hermenéutica* se aplica a la interpretación de aquellos objetos que son producto del hombre.<sup>2</sup> Estas dos formas de aproximación resultan necesarias dada la naturaleza de nuestra materia. Si nuestro objeto de estudio fuera un ente cualquiera, una cosa que pudiera ser cuantificable, seguramente me vería en la necesidad de emplear un método afín a las ciencias naturales. En muchas ocasiones, tanto a la fenomenología como a la hermenéutica se les ha calificado de subjetivas. Esto es debido a que la óptica de la cuál parten es precisamente la humana. El arte de la pintura es un producto humano, lleno de sus mismas

---

reflexionar sobre los fundamentos de la pintura en estas circunstancias, permite plantear propuestas y alternativas para ubicar el papel que la pintura pudiera desempeñar en el contexto actual.

<sup>2</sup> Cabe mencionar que la hermenéutica, concebida como teoría general de la interpretación, es incluyente y considera a disciplinas tales como la iconología como herramientas útiles para llevar a cabo su cometido. Sin embargo, hay que aclarar que la hermenéutica no se basa en un método único sino que procura el método adecuado a aquello que pretende interpretar. Por otro lado, la fenomenología, al ubicar lo metafísico en la conciencia del sujeto, eleva la subjetividad a un plano objetivo.



imperfecciones, en donde el hombre ha plasmado sus ideas, creencias, deseos, afectos, sueños..., por ello resulta indispensable aproximarnos desde un punto de vista que pueda hacer comprensible la subjetividad humana. Llegando aquí cabría preguntarnos, ¿existe realmente algún otro punto de vista fuera del humano? Por lo que atañe a la pintura, si existiera una forma de aproximarse a ella sin tomar en cuenta la perspectiva humana, sería totalmente irrelevante. Ya que la importancia de la pintura radica en la manera en que nos concierne, en como nos afecta emocional o intelectualmente, en el sentido que pudiera tener para nosotros.

Es importante resaltar que el camino que vamos a emprender se encuentra lleno de dificultades teóricas. Una de ellas, y de gran importancia para el presente trabajo, radica en que Edmund Husserl, fundador de la fenomenología como escuela filosófica, jamás abordó la problemática del arte y de la estética. Matemático de formación, su interés en la filosofía se debió a la necesidad de fundamentación de las ciencias. Sin embargo, le otorgó a la intuición un papel preponderante y protagónico en sus investigaciones. Si tomamos en cuenta que intuir significa, en sentido estricto, percibir de manera sensible un objeto por medio de la vista, su relación con la estética

—que literalmente significa percibir— resulta clara.<sup>3</sup> Es por este motivo que vamos a considerar a la intuición como el vínculo entre nuestras indagaciones sobre el sentido de la pintura y la fenomenología de Husserl.

Otro de los escollos que encontraremos en nuestro recorrido es el de la terminología y sus definiciones. Por esta razón, el trabajo inicia con un capítulo de metodología con el objeto de aclarar, en la medida de lo posible, aquellos términos y procedimientos que serán aplicados en los capítulos siguientes a la materia de nuestra reflexión: la pintura.

Un último comentario, las pinturas que acompañan al texto son un reflejo de las inquietudes desencadenadas por la reflexión teórica. En ningún momento he pretendido ilustrar o establecer un estilo acorde con las ideas emanadas de la escritura. Si existiera una correlación, más bien estaría dada como resultado de trabajar en el vacío, sin asideros, con la intención de hacer algo a partir de la nada. Su presencia radica en que soy un pintor preocupado por una actividad que cada día se vuelve más problemática. De ahí la necesidad de preguntar por el sentido de la pintura no sólo desde la escritura sino también desde la materia misma del arte.

---

<sup>3</sup> La definición de intuición en fenomenología, como veremos más adelante, es sumamente amplia y trasciende el sentido de la vista.



*Reducción*

óleo y emulsión de cera/tela

150 x 180 cm.

1999

### ***1. El método hermenéutico-fenomenológico y su relación con la pintura.***

Para poder abordar el método hermenéutico-fenomenológico y su aplicación en el terreno del arte, primero tenemos que aproximarnos a cada una de las disciplinas que lo componen, ya que tanto la hermenéutica como la fenomenología surgieron como ramas separadas, y a lo largo del siglo XX han tenido cambios y modificaciones. De hecho, cada una comprende su propio método: la hermenéutica, el ser un método de interpretación; y la fenomenología, como método de indagación filosófico. La reunión de ambas, permite aproximarnos a la obra de arte desde varios ángulos y aspectos para poder comprender el fenómeno artístico en forma global. Cabe mencionar que esta forma de aproximación es propia de las humanidades y distinta de aquellos métodos basados en la razón instrumental propios

de las ciencias naturales. Por ello, nos van a ser de utilidad para indagar sobre el sentido de la pintura.

### *1.1. La hermenéutica.*

Tradicionalmente, a la hermenéutica se le define como un método de interpretación de textos, incluyendo aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado, los llamados textos *hiperfrásticos*.<sup>4</sup> Los orígenes de la hermenéutica se remontan en la antigüedad a la interpretación de los textos sagrados. El nombre deriva de Hermes,<sup>5</sup> mensajero de los dioses griegos y del pensamiento hermético, que profesaba la ambigüedad y vaguedad de sentido.<sup>6</sup> Durante la Edad Media proliferaron las interpretaciones de la Biblia, realizadas en la mayor parte de las ocasiones para confirmar el punto de vista de la Iglesia Católica. No es de sorprender que uno de los principales argumentos de la Reforma iniciada por

---

<sup>4</sup> Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*. 1a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Pág. 11. Como ejemplo de texto hiperfrástico podríamos considerar a los códices mesoamericanos.

<sup>5</sup> Hans-Georg Gadamer. *Verdad y Método*. 7a. ed., Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997. Pág. 218. Hermes era el espíritu encargado de mediar y descubrir el sentido originario de la tradición.

<sup>6</sup> Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1992. Pág. 53.

Lutero, fuera el de otorgar al creyente con el derecho de interpretar a la Biblia por sí mismo.<sup>7</sup>

No será sino hasta el siglo XIX cuando la hermenéutica metodológica clásica se constituye como tal con los trabajos de Schleiermacher y posteriormente con los de Dilthey.<sup>8</sup> Los elementos que van a conformar el acto hermenéutico conforman un triada: el texto, el autor y el lector.

La hermenéutica metodológica clásica distingue dos maneras fundamentales de interpretar un texto. La lineal, que corresponde a la sintaxis, y la vertical o semántica. La primera corresponde a interpretar el texto de forma literal, y la segunda implica un elemento más profundo de interpretación. Como el objetivo del trabajo no es el de interpretar textos propiamente dicho, el modelo lingüístico nos es poco útil a menos de que por analogía podamos aplicarlo a las obras de arte al considerarlas como un texto hiperfrástico. Esto es posible si analogamos lo sintáctico con lo morfológico y lo semántico con lo simbólico. De esta manera, la interpretación se basa tanto en la aprehensión de las formas como en la comprensión de sus aspectos simbólicos.

---

<sup>7</sup> John C. Mallery, Roger Hurwitz, Gavan Duffy. "Hermeneutics: From Textual Explication to Computer Understanding?". [http://www.ai.mit.edu/people/jerna/papers/1986-ai-memo-871/section3\\_2.html](http://www.ai.mit.edu/people/jerna/papers/1986-ai-memo-871/section3_2.html), 22 de mayo de 1999. Pág. 5 (la fecha corresponde al día en que la referencia fué bajada de la red)

<sup>8</sup> *Ibid.* Pág. 6

En cuanto al autor, el conocimiento que podamos tener de él, tanto de sus intenciones como de su contexto histórico inmediato, nos permiten ubicar a su obra en su mundo, ubicarla en su campo pragmático. También es importante conocer las posibilidades y limitaciones del mismo.<sup>9</sup>

Al tercer elemento, el lector o el intérprete propiamente dicho, también hay que contextualizarlo y particularizarlo. Ya vimos cómo en la Edad Media la interpretación de la Biblia estaba supeditada a la intención del lector. La interpretación se lleva a cabo en un momento psicológico específico, de tal manera que un mismo objeto puede ser interpretado de diversas maneras por un mismo intérprete en momentos y circunstancias distintas.

La hermenéutica metodológica clásica ha evolucionado a lo que hoy se le denomina como hermenéutica semiótica; por otro lado ha derivado a otras hermenéuticas más radicales. Heidegger es el primero en convertir la hermenéutica de un método de la interpretación a una teoría del entendimiento existencial.

La hermenéutica filosófica es la iniciada por Heidegger y continuada por Gadamer. En Heidegger la interpretación se aborda desde el punto de vista del sentido del ser; en Gadamer desde el punto de vista del lenguaje.

---

<sup>9</sup> Eco. *Ibid.* Pág. 137

El punto de partida es la consideración de Nietzsche de que Dios ha muerto, lo que nos lleva a ya no poder incluirlo en la realidad, por lo que no hay hechos, solo interpretaciones. La función de la hermenéutica es interpretar al mundo. Pero Heidegger no se inclina por una interpretación metódica, del tipo de las ciencias naturales, sino por una teoría de la interpretación construida en base a la experiencia estética. La obra de arte se convierte de esta manera en reveladora de sentido, de verdad, de poesía, de esencia. Es precisamente con la hermenéutica filosófica en donde empieza a haber contacto con la fenomenología; de hecho *El ser y el tiempo* fue un intento por reunir a ambas.<sup>10</sup>

## 1.2. La fenomenología.

Aunque el fundador de la fenomenología en el siglo XX fue Husserl, se encuentran rastros de ella a lo largo de toda la historia de la filosofía. En la antigüedad griega, Heráclito indaga aquello que parece ocultarse y Parménides

---

<sup>10</sup> Gianni Vattimo. *Más allá de la interpretación*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995. Págs. 33-146. Heidegger, que fue alumno de Husserl y a quien le dedica *El ser y el tiempo*, inicia con un planteamiento fenomenológico pero en el momento en que arriba a la cuestión del conocimiento del mundo y de la historicidad del ser considera la necesidad de recurrir a la hermenéutica. Este aspecto no resultó del parecer de Husserl, lo que provocó un distanciamiento entre los dos.



por el ser siempre presente en el pensamiento. Aristóteles anticipó que los objetos son el medio para conocer la actividad de la conciencia.<sup>11</sup>

Descartes y su duda metódica serán un antecedente importante en la reducción fenomenológica.<sup>12</sup> Para Kant, los fenómenos pasan a ser considerados como algo objetivo. Además, se pregunta por aspectos tales como la intuición de los objetos externos y la autointuición de la mente.<sup>13</sup> Brentano y su teoría de la intencionalidad van a ser el antecedente inmediato para que Husserl establezca los fundamentos de la fenomenología.<sup>14</sup>

La fenomenología consiste en comprender la realidad desde la experiencia misma. La experiencia es la forma en que nos es dado percibir el mundo. Nuestro conocimiento del mundo depende de nuestra manera de percibirlo. Es, en atención a la manera en que percibimos la realidad —tal como se nos aparece el mundo, en la experiencia de los objetos, en los fenómenos mismos— en donde se centra el campo de estudio de la fenomenología. Pero esta experiencia es distinta a la habitual, en la que creemos comprender desde la realidad misma.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Fernando Montero. *Retorno a la Fenomenología*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Anthropos, 1987. Págs. 8-18

<sup>12</sup> Edmund Husserl. *Meditaciones Cartesianas*. 2a. ed./1a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1996. Págs. 47-69.

<sup>13</sup> Montero. *Ibid.* Pág. 71

<sup>14</sup> Javier San Martín. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Anthropos, 1987. Pag. 18

<sup>15</sup> *Ibid.* Pág. 9

Husserl parte de un método de indagación en ir a las cosas mismas. Por medio de la *epoché* y la reducción fenomenológica aísla a la conciencia del aprendizaje instrumental, de la especulación y los juicios de valor<sup>16</sup> para ir a las esencias<sup>17</sup> de los objetos. La *epoché* es el desprendimiento del tiempo objetivo y la reducción consiste en una variante de duda metódica radical. La *epoché* y la reducción se conciben como una búsqueda de evidencia absoluta, una manera de hurgar en lo apriorístico.<sup>18, 19</sup> Esto permite a la fenomenología ir más allá de las apariencias para llegar a las esencias, a las verdades fundamentales. La fenomenología abandona todo proyecto especulativo, su método es más bien de índole descriptiva de lo fundamental. Se le critica el dejar de lado aquellos aspectos derivados del conocimiento positivista.<sup>20</sup> La fenomenología —en su afán por ir a lo

<sup>16</sup> Edmund Husserl. *Invitación a la Fenomenología*. 1a. ed., la reimp., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. Págs. 42-43. La *epoché* consiste en una puesta entre paréntesis del mundo objetivo —de lo real extrapsíquico— y permite abandonarlo que Husserl denomina la actitud natural para poder percibir los modos de la conciencia, el pensamiento en su forma pura. La reducción fenomenológica implica cambiar el punto de vista habitual de la actitud natural para reconducir los procesos de pensamiento a través de la experiencia interna.

<sup>17</sup> Por esencia se entiende el aspecto fundamental de todo ser, aquello que permanece idéntico e inmutable de un ente a pesar de sus diferentes modos de aparecer y que no es afectado por sus accidentes.

<sup>18</sup> San Martín. *Ibíd.* Pág. 46

<sup>19</sup> El *a priori* es un conocimiento dado de antemano, que no necesita comprobación en el campo de la experiencia. Por ello, lo *a priori* lo constituyen aquellas verdades que sirven de fundamento para poder desarrollar el conocimiento.

<sup>20</sup> Desde los orígenes de la filosofía en la antigüedad griega surgen dos posturas aparentemente opuestas y que van a continuar a lo largo de la historia de la filosofía. Por un lado se encuentra la tendencia idealista que considera la existencia de ideas dadas de antemano que posibilitan la racionalidad; por el otro lado, la

fundamental, a las esencias— hace a un lado lo circunstancial, desecha todo aquello que es producto de la especulación. La preocupación de la fenomenología radica en recuperar el mundo original, tal y como nos es dado conocerlo, por los fenómenos, mediante la experiencia del sujeto.<sup>21</sup>

Ya vimos como Heidegger fue el primero en proponer una hermenéutica-fenomenológica como método de interpretación del mundo por medio de la experiencia del ser. A lo largo del siglo XX han sido Merleau-Ponty y Ricoeur quienes más han contribuido en la reunión de la hermenéutica con la fenomenología, seguidos de Habermas y su teoría crítica de la acción comunicativa.<sup>22, 23</sup> Reunión necesaria para evitar el solipsismo fenomenológico, ya que

---

tendencia materialista que plantea el que estas ideas se forman a partir del conocimiento empírico. Dentro del idealismo podemos ubicar a Platón, Descartes, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger..., y dentro del materialismo a Demócrito, Locke, Hume, Comte, Marx... Hay que resaltar que esta división resulta un tanto esquemática pero útil ya que la tendencia materialista va a originar el positivismo científico desprendiendo con ello a la ciencias naturales de la filosofía. Por su parte, la tendencia idealista va a dar origen a las ciencias del espíritu cuya fundamentación va a ser la preocupación principal de Husserl.

<sup>21</sup> Husserl. *Invitación...* Págs. 1-142

<sup>22</sup> Mallery. *Ibid.* Págs. 12-22

<sup>23</sup> El origen de la teoría crítica procede de la llamada escuela de Frankfurt. Sus fundadores son Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin, Fromm... y en principio se trató de un instituto marxista de sociología. Defraudados por el curso que la revolución socialista había tomado en la Unión Soviética durante el estalinismo, reorientan sus investigaciones hacia la filosofía del sujeto. Se dan cuenta que la producción material sólo produce bienestar material y no espiritual. Basados en esta preocupación, modifican los postulados positivistas de la sociología propuestos por Comte y Marx por una hermenéutica que culmina en la actualidad con la acción comunicativa de Habermas. Dicha acción comunicativa privilegia el entendimiento y el acuerdo entre los individuos que conforman la sociedad por encima del bienestar material.

la hermenéutica permite relacionar al sujeto con el contexto; da las herramientas para la interpretación de lo que le rodea.<sup>24</sup>

### 1.3. El método hermenéutico-fenomenológico.

Para iniciar nuestra aproximación al método hermenéutico-fenomenológico, comenzaremos por considerar primero la tríada del acto hermenéutico conformada por el autor, el objeto y el intérprete. De esta tríada consideraremos primero al objeto, por ser en apariencia el más neutro de los tres.

#### 1.3.1. El objeto.

---

<sup>24</sup> El método fenomenológico –por medio de la reducción y la *epoché*– implica la desconexión total del mundo para percibir las ideas existentes en la conciencia. La validez de estas ideas dependen del correlato entre estas y el mundo. Por ello, el peligro que conlleva la desconexión resultante de la *epoché* y la reducción fenomenológica es la pérdida de contacto con la realidad *real* y como consecuencia la caída en el solipsismo. Por ello Heidegger propone a la hermenéutica como un recurso para evitar la pérdida de contacto con el mundo. Este punto va a resultar crítico para Husserl quién fiel a su método propone llevar a cabo una segunda reducción que va a permitir, a su vez, percibir al yo como a otro abriendo de esta forma la posibilidad de salir del solipsismo por vía de la intersubjetividad.

Para la fenomenología, el objeto puede ser cualquier cosa que sea motivo de atención de la conciencia, que sea conciencia de algo. Los objetos pueden ser reales o ideales. Por objetos reales entendemos aquellas cosas que se encuentran en nuestro exterior, en el mundo trascendente. Los objetos ideales son aquellos que surgen de la conciencia de forma inmanente.<sup>25</sup> Para que un objeto exista para la conciencia, es necesario que la conciencia perciba el ser consciente del objeto. La conciencia estriba en ser consciente de algo; *cogito* y *cogitatum*, el pensar y lo pensado.

Por lo anterior, entendemos objeto en fenomenología a todo aquello a lo que la conciencia le presta atención, de lo que uno es consciente de, sean reales o ideales. Un objeto puede ser algo real como una silla, que ocupa un lugar y tiempo reales. Pero también un objeto puede ser una proposición, un pensamiento, un anhelo, un deseo, una obra de arte... Mientras seamos conscientes de algo, ese algo será un objeto. Este ser consciente de algo, de un objeto, constituye la intencionalidad.<sup>26</sup> Para abordar la intencionalidad tenemos que pasar al autor y su relación con el objeto.

---

<sup>25</sup> El objeto ideal es producto de la actividad de la conciencia y del espíritu y es la resultante de la síntesis de lo múltiple y variado en la intuición de algo unitario.

<sup>26</sup> Husserl. *Meditaciones...* Págs. 73-102

### 1.3.2. *El autor y la intencionalidad.*

A la hermenéutica clásica, lo que le interesa es la intención de autor, que era lo que el autor quería decir. Para ello, analiza el contexto que rodea al autor, su época, sus ideas, su perfil psicológico... Para la fenomenología esta intención, esta manera de acercarse al mundo del autor, tiene que ver con la relación que el autor mantiene con sus obras, con la relación que existe entre él como sujeto y el objeto producto de su intencionalidad.

Por otro lado, el autor, al ser consciente del mundo en el que vive, de experimentarlo de manera sensible, incorpora lo que comprende del mundo. A Husserl le interesaba por encima de todo el mundo originario. El mundo conocido, tal como lo percibimos ahora, es el mundo transformado por la cultura instrumental. En su afán de ir a las cosas mismas, Husserl se ocupaba, sobretudo al principio, del mundo esencial, libre de prejuicios y especulaciones positivistas. Después de la primera guerra mundial, se interesó más por el papel que juega el momento histórico en la experiencia del sujeto.<sup>27</sup>

Quien extendió la experiencia al mundo fue Heidegger. Para él, la experiencia más importante era la de estar en el mundo. El ser conscientes del mundo

---

<sup>27</sup> Montero. *Ibid.* Págs. 51-60

constituye la intencionalidad primordial, ontológica.<sup>28</sup> En las obras de arte es donde se va reflejar esta intencionalidad.<sup>29</sup> Adorno considerará que el ser consciente se va a poder manifestar intencionalmente en el arte por un factor muy importante: la libertad.<sup>30, 31</sup>

Como hemos visto, lo que nos va a interesar del autor va a ser su experiencia del mundo, como capta por medio de la intuición aquello que le rodea, su mundo conocido, su ámbito cultural. Para después pasar a describir su intencionalidad —su ser consciente de algo— en un objeto producto de atención de la conciencia. Este objeto a su vez, formará parte de una interpretación dada por la experiencia con el objeto en el mundo.

### 1.3.3. *El intérprete.*

---

<sup>28</sup> La ontología es la ciencia del ser. Contempla al ser a partir de sí mismo. Por ello, la pregunta que interroga por el ser es la más general, compleja e ilimitada a la vez que vacía.

<sup>29</sup> Vattimo. *Ibid.* Págs. 103-121

<sup>30</sup> Stephen Brommer. "Dialectics at a Standstill: A Methodological Inquiry Into the Philosophy of Theodor W. Adorno". <http://www.uta.edu/huma/illuminations/>, 8 de diciembre de 1998. Pág. 16

<sup>31</sup> La libertad es aquello que permite al hombre desvincularse de los principios que rigen a la naturaleza y por ende conformarse a sí mismo. Aunque Adorno no pertenece propiamente a la escuela fenomenológica, su inclusión se debe a que existen puntos de contacto que considero de importancia para ampliar los conceptos dados.

La interpretación constituye todo un acto intencional. El ser conscientes de un objeto, de una obra de arte, implica describir fenomenológicamente la experiencia con el objeto; lo cual constituye una interpretación.<sup>32</sup> La interpretación se funda por una parte en el comprender y por la otra en el conocimiento previo. Por lo tanto, la interpretación abarca no solo al objeto sino también al mundo en el cual se dá el objeto. Es decir, la interpretación hermenéutica abarca todos aquellos aspectos que rodean, en tiempo y espacio a la obra de arte, así como todo el conocimiento existente a partir de la misma.<sup>33</sup> Por intérprete no solo vamos a considerar a alguien distinto al autor, sino también al autor mismo, ya que este a su vez lleva a cabo una interpretación de su obra y su relación con el mundo. En el momento en que el autor interpreta su propio objeto intencional, se conforma un círculo. A esta circularidad Ricoeur la llamó arco hermenéutico y es el fundamento para generar autoconocimiento.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*. 2a ed./2a reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1980. Pág. 48

<sup>33</sup> *Ibid.* Págs. 166-172

<sup>34</sup> Mallery. *Ibid.* Pág. 14



#### *1.4. El proceso de conocimiento en el arco hermenéutico.*

Para capturar el conocimiento del mundo, Heidegger utiliza la noción de Husserl de lo eidético, que asume el registro de la experiencia tal cual, sin interpretarla. Como veremos más adelante, este tipo de experiencia formará parte de la intuición sensible. Ricoeur enfatiza en la utilidad de lo eidético dadas sus características pre-lingüísticas, esto permite la toma de distancia de las descripciones lingüísticas, que acarrearán prejuicios. Este distanciamiento se requiere para que el proceso interpretativo pueda proseguir. Por otra parte, Ricoeur incorpora la hermenéutica para poder analizar aspectos tales como el lenguaje, la cultura, el mundo conocido. Le va a prestar una atención especial a lo simbólico. Ricoeur distingue dos formas de aproximación al símbolo para conocer su significado profundo. La primera de las dos es la desmitologización, que consiste en tratar al símbolo como una ventana a otro mundo; la segunda, la desmistificación, que destruye al símbolo para provocar un cambio en el punto de vista.<sup>35</sup>

El arco hermenéutico combina dos hermenéuticas: una que se mueve del conocimiento existencial a la explicación, y otra que va de la explicación al

---

<sup>35</sup> *Ibid.* Pág. 12

conocimiento existencial. El conocimiento se basa en la comprensión de los objetos, en las ideas que tengamos de ellos, en lo eidético. Las ideas depositadas en la conciencia, la memoria eidética, están en forma de hipótesis, en forma de pensamiento abductivo. Las ideas no se encuentran en forma de certezas —al estar formuladas hipotéticamente— se van a transformar continuamente por la experiencia. Toda la experiencia del ser va a transformar continuamente lo eidético.<sup>36</sup> Por lo tanto, la memoria de la conciencia es de carácter móvil. Esto es independiente de si somos conscientes de algo, de si nos encontramos o no en un estado intencional. El conocimiento que la conciencia tiene de los objetos se modifica estemos o no conscientes de ello. La circularidad hermenéutica describe este proceso: el autor produce un objeto intencional, que al ser experimentado por el autor, va modificando lo eidético, generando, al repetirse una y otra vez este proceso, autoconocimiento.<sup>37</sup>

Hasta aquí, hemos abarcado los antecedentes necesarios para entrar en la materia de nuestras indagaciones, ya que para comprender como llegamos a

---

<sup>36</sup> La experiencia es una forma característica de conocimiento que se basa en la aprehensión inmediata de algo dado. Este tipo de conocimiento no se cosifica en enunciados fijos, de ahí su naturaleza abductiva. Esta flexibilidad permite que el individuo responda de manera creativa en situaciones no previstas.

<sup>37</sup> *Ibíd.* Págs. 23-28. En inteligencia artificial a este proceso se le denomina “bootstrapping”. Consiste en la transformación de unidades simples de memoria en unidades más complejas por medio de un “loop” sumamente irregular e impredecible desde el punto de vista de la lógica formal.

conocer algo por medio de la experiencia tenemos que aproximarnos a la intuición y a los tipos de intuición considerados en fenomenología; para de ahí pasar a considerar el papel que la intuición juega en la experiencia estética.

### *1.5. La intuición.*

Para definir la *intuición*, primero tenemos que considerar los procesos mediante los cuales el objeto puede llegar a ser conocido por la conciencia. En el nivel más básico tenemos el proceso de la experiencia; siendo la experiencia el proceso de intuir el objeto en lo original. Es decir, intuir es captar el objeto tal cual es percibido, experimentado por la conciencia. De acuerdo a Kant: «Sea el que quiera el modo como un conocimiento pueda relacionarse con los objetos, aquel en que la relación es inmediata y que sirve de medio a todo pensamiento se llama intuición».<sup>38</sup> Intuición es la representación inmediata que nos hacemos de un objeto. El conocimiento de un objeto puede darse de otras maneras tales como la explicación; pero en este caso el conocimiento estará

---

<sup>38</sup> Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*. 3a. ed., México, Colofón, 1996. Vol. 1, Pág. 95

mediado por alguien más. Por lo tanto, la intuición es un modo de conocimiento inmediato, obtenido por la experiencia directa con el objeto. Es por esta razón que la intuición es un elemento muy importante de conocimiento. De ello deriva que cuando un pensamiento carece de intuición, es por que no tiene un objeto al cual referirse, y como consecuencia no puede darse ningún conocimiento inmediato.

Husserl va a ampliar el concepto de intuición, ya que en su afán de ir a las cosas mismas, va a considerar a la intuición como aquello dado originariamente, como punto de partida de la descripción y por ende de todo conocimiento. Además, Husserl va a considerar el hecho de que los objetos no siempre se perciben con la claridad deseada, que se perciben en el transcurrir del tiempo, que se encuentran ligados a las vivencias y que se nos dan desde diferentes ángulos y perspectivas. Por otro lado, la percepción de los objetos del exterior va a ser de tipo trascendente, o sea otorgado por la realidad tangible. Mientras que cuando recordamos un objeto tal cual se encuentra presente en la conciencia, se trata de la intuición inmanente, o sea la intuición que proviene del interior.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Edmund Husserl. "Pure Phenomenology, Its Method and Its Field of Investigation. Inaugural Lecture at Freiburg im Breisgau." [http://www.baylor.edu/~Scott\\_Moore/essays/Husserl.html](http://www.baylor.edu/~Scott_Moore/essays/Husserl.html), 5 de marzo de 1999. Págs. 1-4

Otra de las aportaciones de Husserl al concepto de intuición consistirá en lo que el denominaría intuición categorial y que corresponde a aquellos elementos dados que van a servir de fundamento a toda intelección. Dicha intuición va a ser la que nos permitirá la aprehensión de las esencias.<sup>40</sup>

Si bien intuir significa conocer el objeto desde todos sus ángulos, desde todas sus perspectivas, tal y como se presentan de forma inmanente a la conciencia; de igual manera, intuir implica pensar en todas las posibilidades que puede llegar a tener un objeto, implica pensar en todas sus variaciones imaginables. Por eso, intuir también significa la posibilidad de generar conocimiento nuevo, ya que podemos intuir un objeto previamente inexistente.<sup>41</sup> De esta forma, Husserl abre la posibilidad a la imaginación y a los procesos creativos.

### *1.5.1. Lo sensible y la intuición.*

El proceso intuitivo mediante el cual se da a conocer algo puede ser sensible o categorial. A la intuición categorial pertenecen la lógica, la razón, los

---

<sup>40</sup> Montero. *Ibid.* Págs. 106-107

<sup>41</sup> Husserl. *Ibid.* Págs. 5-8

conceptos... Al ámbito de la intuición sensible pertenecen las sensaciones, los deseos, los anhelos... Lo sensible es aquello que se capta por medio de los sentidos.<sup>42</sup> La sensibilidad es la manera como los objetos nos afectan dependiendo de nuestra capacidad receptiva.<sup>43</sup> Percibir es sentir. Pero sentir también tiene que ver con los afectos, con las creencias, con el sentido que le damos a las cosas... Sentir y sentido van de la mano.<sup>44, 45</sup>

---

<sup>42</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. 4a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1997. Pág. 28

<sup>43</sup> Kant. *Ibid.* Pág. 95

<sup>44</sup> Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. 2a ed./4a reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1997. Pág. 203

<sup>45</sup> Considero necesario llevar a cabo una digresión en este punto. Investigaciones recientes en áreas que poco o nada tienen que ver con el tema en cuestión tales como las neurociencias, han revelado el papel preponderante que lo emocional juega en las funciones de la conciencia. Al parecer, la conciencia es capaz de organizar sus procesos a partir de lo emocional, ya que esta actúa aglutinando las demás funciones permitiendo que adquieran unidad y sentido. El lenguaje y otras funciones consideradas como "superiores" en realidad son herramientas de la conciencia que le permiten expresarse, pero no son una condición indispensable para la existencia de la conciencia. Esto resulta de evidencia concreta en pacientes que tienen afectada el área del lenguaje y sin embargo su conciencia se encuentra intacta. No sucede lo mismo en pacientes que tienen alterada el área afectiva, ya que estos muestran alteraciones graves de la conciencia. Lo emocional se encuentra ubicado en lo que suele llamarse el "cerebro primitivo" compuesto por una serie de ganglios basales o grupos de neuronas y trayectos que conforman el sistema límbico, mientras que el lenguaje y otras funciones denominadas "superiores" se localizan en la llamada corteza cerebral. Durante mucho tiempo las emociones fueron desdénadas por las investigaciones científicas, sin embargo últimamente se considera que desempeñan un papel protagónico en la conciencia. Algo similar sucede en filosofía. Parecería que el hombre, preocupado por el pensamiento y su desarrollo lógico ha minimizado y menospreciado lo emocional. Por mi parte, debo de apuntar que siempre he sospechado que la importancia del arte radica en la manera en como nos afecta emocionalmente y que en ello radica su verdadero sentido. De hecho creo que se podría parafrasear a Descartes y decir *siento, luego existo*. Para mayor información remito al lector a: Douglas F. Watt. "Emotion and Consciousness: Implications of Affective Neuroscience for Extended Reticular Thalamic Activating

En la aparición de algo inexistente el arte se vuelve posible. Esto es dable en gran medida por lo sensible ya que es el tipo de intuición que nos permite hurgar en la parte espiritual del hombre. Sin lo sensible y lo intuitivo el arte sería idéntico a la teoría.<sup>46</sup> Perdería la posibilidad de expresar; de ser un producto de la reflexión de la conciencia. A través de lo sensible el arte expresa lo inefable, es la forma en que logra transmitir la experiencia originaria, lo de suyo evidente, aquello difícil o inútil de conceptualizar, tal como lo emocional.

### 1.5.2. *Intuición y sentido.*

Uno de los aspectos más importantes para la existencia es el darle sentido. El sentido está íntimamente ligado a la percepción. Dar sentido comienza por el sentir. Cuando intuimos algo con claridad adquiere sentido. Por medio de los sentidos percibimos aquello que nos rodea; por ende, podemos tener conciencia del mundo, darle sentido. Sentir y dar sentido forman parte del mismo proceso, de ahí lo fundamental de lo sensible. Si

---

System Theories of Consciousness".  
<http://www.phil.vt.edu/assc/wat/default.html>, 5 de abril de 2000. Págs. 3-5

<sup>46</sup> Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1980. Pág. 130

careciéramos de sentidos no podríamos tener conciencia del mundo, sería imposible darle sentido. Las obras de arte son objetos realizados para ser percibidos a través de los sentidos. En la medida en que los intuimos sensiblemente adquieren sentido. Es decir, en la medida en que nos afectan, tanto emocional como intelectivamente, les otorgamos sentido. Sin lo sensible el arte carece de sentido; incluso el arte conceptual tiene que ser percibido por medio de los sentidos, para después poder ser interpretado conceptualmente. De ahí la preeminencia de lo sensible en el arte.

Por lo anterior, lo sensible constituye el punto de partida de la experiencia estética.

### *1.6. El planteamiento estético.*

Un vacío patente en la fenomenología de Husserl es el dado por la falta de un planteamiento estético. Este vacío resulta sorprendente ya que estética significa percepción y la percepción es uno de los aspectos primordiales de cualquier fenomenología. La fenomenología se basa en la manera en que los objetos nos son dados a los sentidos y son percibidos por nosotros. Pero la estética también abarca la sensibilidad, o sea el



como y porqué una percepción nos afecta. A su vez, la percepción se encuentra íntimamente ligada a la intuición ya que la intuición permite la relación entre lo percibido y su manera de afectar a la conciencia. El campo de lo estético es esencialmente fenoménico. La percepción, la intuición y lo sensible conforman la base de la experiencia estética.

En términos generales, lo estético va más allá del arte, pero es en el arte en donde lo estético se manifiesta con mayor plenitud. A lo largo de la historia han sido de consideración de la estética aspectos tales como la belleza, el gusto, el genio, el estilo... pero para poder plantear una estética en el más estricto sentido fenomenológico tenemos que partir de un *a priori* de fundamentación válido para todo arte. Frente a la diversidad de propuestas artísticas esto podría parecer imposible. Sin embargo, el fundamento de la estética radica precisamente en esa diversidad ya que cada arte es una forma particular de darse el ser. Una propuesta artística siempre nos remite a una experiencia singular. Dicha experiencia, con todo lo que tiene de individual, al ser un modo de darse el ser, implica un universal. Cada obra de arte, en su especificidad, forma parte de un tejido intersubjetivo universal que nos es común a todos los seres humanos.

Se podría argüir que hay otras áreas de la actividad humana en donde la experiencia individual puede

manifestarse, pero es en el arte en donde esta se puede dar con entera libertad. Podemos concluir, como planteamiento estético, que el arte es producto de la experiencia individual, mediada por la intuición sensible, que permite la manifestación intencional de la conciencia con entera libertad de su singularidad, y por ende, de su carácter universal.

### *1.7. La relación mente-cuerpo.*

Así como percibimos el mundo, percibimos nuestro propio cuerpo. De hecho, es a través de nuestro cuerpo como percibimos el mundo. La conciencia que tenemos de todo cuanto nos rodea depende de la manera en que lo percibimos. Si nuestros órganos de los sentidos fueran distintos, nuestra experiencia del mundo también sería diferente. De ahí que el conocimiento que podemos tener de las cosas es limitado a nuestro punto de vista. Hay un sentido en el que lo fenomenológico es perfectamente objetivo: una persona puede conocer la cualidad de la experiencia de otra. Sin embargo, es subjetiva ya que esta objetividad depende de la posibilidad de alguien, lo

suficientemente parecido, como para poder adoptar su particular punto de vista.<sup>47</sup>

La unión de la mente con el cuerpo es un papel de la conciencia.<sup>48</sup> De hecho es vía el cuerpo como lo inmanente puede llegar a ser trascendente. Es a través del cuerpo como la mente puede llegar a objetivarse. Tener conciencia de una cosa no es en sí una cosa.<sup>49</sup> Sólo por medio de la acción una idea puede llegar a convertirse en un objeto real. Parte del arte consiste precisamente en esto: en hacer tangible objetos ideales.

### *1.8. La pintura como reflejo de la conciencia.*

Gracias a la conciencia el ser humano es un tejido de intencionalidades. Una de las maneras en que estas intencionalidades se pueden manifiestar en su forma más pura es en el arte. De hecho, si redujeramos el arte a esta sola función nos encontraríamos con posibilidades ilimitadas. La pintura es un arte que se presta para ser un reflejo sensible de la conciencia. Si bien no es el único, sí

---

<sup>47</sup> Thomas Nagel. "What is It Like to Be a Bat?" [http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel\\_Bat.html](http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel_Bat.html), 14 de agosto de 1999. Pags. 1-8

<sup>48</sup> Merleau-Ponty. *Ibid.* Pag. 114

<sup>49</sup> Karl Schuhmann, Barry Smith. "Against Idealism: Johannes Daubert vs. Husserl's Ideas". <http://wings.buffalo.edu/academic/departament/philosophy/faculty/smith/articles/againstid.html>, 10 de septiembre de 1999. Pags. 1-19

es una de las artes que mejor se adaptan a este propósito. Tradicionalmente, la pintura era la responsable de la *mimesis*,<sup>50</sup> mas con el advenimiento de la fotografía se le liberó de esta función. En los tiempos que corren, el conceptualismo y las nuevas tecnologías tiende a asumir el arte como discurso, como explicación. Aparentemente, la pintura ha quedado sin un papel que desempeñar en el escenario de las artes. Y es precisamente esto lo que le abre nuevas posibilidades. La pintura —al ser bidimensional— oscila entre lo real y lo ideal; al no tener que representar, presenta; puede simbolizar, evocar, expresar... El material pictórico es directamente manipulable, guarda relación con lo manuscrito, con el cuerpo. Por ende, es un medio idóneo para que el individuo manifieste de manera sensible sus intencionalidades. De esta manera, un cuadro se constituye como un objeto intencional, producto de la intuición sensible del autor, sujeto de ser interpretado intersubjetivamente. Para Habermas, el arte se mueve en un plano intersubjetivo, propio de un conocimiento de tipo práctico y susceptible de interpretación por métodos

---

<sup>50</sup> Aristoteles, *La poética*. 4a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1999. Pág. 131. De acuerdo a Aristóteles, la poética (que comprendía la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y "las más de las obras para flauta y cítara"), eran reproducciones por imitación o *mimesis*. La idea de la poética como imitación se trasladó a otras artes, entre ellas la pintura. Picasso atribuía el surgimiento de la pintura moderna a la invención de la fotografía. Muchos de los primeros fotógrafos en el siglo XIX eran originalmente pintores retratistas

hermenéuticos.<sup>51</sup> Sin embargo, el proceso creativo del arte inicia fundamentalmente por la reflexión del individuo que toma conciencia por medio del autoconocimiento. Este proceso libera al individuo de las fuerzas del entorno que lo limitan.<sup>52</sup> Una vez constituida la obra de arte, ingresa a un horizonte hermenéutico en donde actúa en el mundo para poder ser comprendida.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> "The Critical Theory of Jürgen Habermas". <http://www.phy.nau.edu/~darnac/habcritthy.html>, 10 de septiembre de 1999. Pags. 1-3

<sup>52</sup> Steve Stickle. "An Introduction to J. Habermas." <http://www.niv.edu/acad/english/wac/hbrms.html>, 10 de septiembre de 1999. Pags. 1-5

<sup>53</sup> Jürgen Habermas. *Conciencia moral y acción comunicativa*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1998. Pág. 37



*Un recuerdo del mar*  
óleo y emulsión de cera/tela

180 x 150 cm.

1999

## ***2. Aproximaciones fenomenológicas a la pintura.***

Para retomar el hilo conductor del presente trabajo, que es el de interrogarnos por el sentido de la pintura y su papel en la cultura de hoy en día, es necesario que abordemos primero el tema de la pintura desde una perspectiva puramente fenomenológica. Por pintura vamos a entender de manera muy general una superficie sobre la que se ha aplicado materia sensible. Si bien esta definición parece insuficiente a primera vista, nos va resultar de utilidad para nuestras indagaciones. Como ya vimos en el capítulo de metodología, todo análisis fenomenológico comienza por una reducción y una *epoché*.

### ***2.1. La reducción fenomenológica en la pintura.***

La *reducción* es el proceso de desconexión de la realidad trascendente, la eliminación de todo conocimiento

previo o teoría segura que permita la interpretación. La reducción implica quedarnos sólo con aquello que percibimos tal cual, con la experiencia sensible, abandonando todo juicio categorial, para reconducir nuestro pensamiento, darle dirección y sentido. La reducción es una operación simultánea a la *epojé*. Mientras la reducción consiste en dejar a un lado el conocimiento previo, la *epojé* elimina el tiempo objetivo. Una vez que hemos entrado en un proceso de reducción fenomenológica, que abandonamos todas las certezas derivadas del conocimiento del mundo; surge lo inmanente de la conciencia y por lo tanto la posibilidad de adentrarnos en el *a priori*,<sup>54</sup> en aquellas evidencias absolutamente primeras. De hecho, no deja de asombrar la similitud que tiene la reducción con el proceso de *liberación* del budismo Zen tal como lo relata el maestro chino Honzhi: «Cuando seas capaz de permanecer espontáneamente atento, vacío y lúcido, gozarás de una conciencia panorámica que no precisa esfuerzo alguno para percibir y de un discernimiento carente del lastre del pensamiento condicionado. Entonces estarás más allá del ser y del no ser y trascenderás todo sentimiento concebible. Nadie puede proporcionarte este estado, sólo puedes acceder a él por medio de la experiencia directa.»<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> San Martín. *Ibid.* Págs. 53-56

<sup>55</sup> Thomas Clearly. *La esencia del Zen*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Kairós, 1991. Págs. 102-103



¿Ser o no ser?, es la pregunta que interroga por el sentido del ser. Para Heidegger es la pregunta ontológica por excelencia.<sup>56</sup> La pregunta que nos tenemos que hacer para fundamentar la pintura es aquella que interroga por el sentido de la pintura. Aparentemente no existe una justificación para su existencia. Ahora me doy cuenta que es en este no tener que justificar en donde se encuentra el posible fundamento de la pintura, ya que el no poderla justificar implica que se trata de un ejercicio de la libertad. Es precisamente la libertad aquello que me permite no tener que justificar. Su posible sentido radica en el ejercicio de la libertad.

Pero, ¿como se da intencionalmente esta libertad en la pintura? ¿Como se constituye la libertad en un objeto pictórico? La manera de darse inicia con el fundamento, con el soporte. La imprimatura es como una metáfora de la conciencia.<sup>57</sup> Su blancura permite entrar en un estado de reducción o de liberación. Al eliminar todo pensamiento preconcebido y el tiempo objetivo, la conciencia queda vacía, silenciosa e insubstancial, igual

---

<sup>56</sup> Heidegger. *Ibid.* Pág. 11-24

<sup>57</sup> La intención, al establecer esta analogía, es la de vislumbrar el acto de pintar como similar al de pensar. La misma analogía se podría establecer con la música; el silencio es necesario para que el sonido pueda darse. Considero que el vacío en pintura es la blancura de la imprimatura ya que es el habitual punto de partida. Posiblemente la mejor representación que podemos tener del vacío sea la oscuridad total. Pero así como la música requiere del silencio, la pintura requiere de la luz en todo su espectro. En la escritura se utiliza la hoja en blanco como metáfora de vacío.

que una imprimatura. Es entonces cuando puede surgir el proceso de iluminación, lo inmanente, lo apriorístico. La luz dada por la blancura de la imprimatura permite que se manifieste la intencionalidad de la conciencia, ya que cada inicio, si estamos atentos a nuestras sensaciones, a la experiencia sensible que implica el acto pictórico en sí; es como pintar sin haber pintado antes: la experiencia original.

Una vez que nos hemos liberado de nociones preexistentes, podemos empezar a describir los fundamentos de la pintura.

## *2.2. El tiempo en las dos dimensiones.*

La pintura siempre ha sido considerada un arte espacial, aparentemente ajena al tiempo. Si percibimos a la pintura como a una corriente de vivencias nos percataremos de que en realidad constituye un reflejo del tiempo. Pero el tiempo en la pintura no corresponde con el tiempo real, sino con el de la conciencia.

El transcurrir del tiempo depende del recorrido de nuestra vista de las dos dimensiones de un lienzo, modificando nuestra percepción inmanente de lo temporal. De ahí que una pintura aparezca paradójicamente como

algo intemporal, aproximándonos a una sensación de lo eterno, al mismo tiempo que, al poder controlar el recorrido con nuestra mirada, a algo fugaz. Incluso la posibilidad de ir de un detalle a otro, o de ver la totalidad de la obra, alteran el transcurrir normal del tiempo. Mientras que en otras artes del espacio, como la arquitectura o la escultura, en donde el recorrido nos permite ir progresivamente desvelando el todo, en la pintura, tanto lo particular como lo general se nos presentan al mismo tiempo. Esta simultaneidad — característica de las dos dimensiones— se aproxima más al tiempo de la conciencia en donde pasado, presente y futuro forman parte una misma corriente vivencial; ya que ésta carece —al igual que un cuadro— de principio y fin.<sup>58</sup>

### 2.3. *El espacio.*

Considerar a la pintura como una superficie con solo dos dimensiones es simplificar demasiado. En realidad, una pintura se construye a base de capas superpuestas que se van cubriendo una a otras, con veladuras y transparencias. Casi siempre se pueden llegar

---

<sup>58</sup> Husserl. *Ideas...* Pág. 193

a percibir las capas inferiores como elementos subyacentes. En otras ocasiones, la pintura puede adquirir volumen como en el impasto. Las características translúcidas de los medios tales como el aceite, los barnices..., permiten la refracción de la luz quebrando los colores. Este volumen real se ve complementado por la temperatura de los colores que producen la sensación de aproximación o alejamiento. Si añadimos recursos ilusionistas tales como la perspectiva, el sombreado, las luces..., nos daremos cuenta que el espacio propio de la pintura es virtual y ambiguo entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Por otro lado, un cuadro al estar colgado en una pared, se encuentra suspendido, como flotando en el aire, retando a la gravedad. Lo mismo sucede en su interior, la parte superior puede tener mayor peso que la inferior. De ahí que la pintura modifique nuestro sentido del espacio y por lo tanto de la realidad ya que, considerada como objeto, se encuentra en la frontera entre lo real y lo ideal.

#### *2.4. La materia.*

Como todo objeto real, la pintura está constituida de materia: una mezcla de pigmento y aglutinante. De naturaleza líquida al inicio del proceso creativo, la materia es maleable, manipulable y por ende está sujeta a transformaciones. Esta plasticidad permite que se le pueda transmutar de cosa a materia sensible. ¿Cómo se lleva a cabo esta operación? A través de los sentidos el autor percibe la materia modificándola con instrumentos manejados con la mano, con el cuerpo. Progresivamente va generando formas, tonos, manchas... controladas por el dictado de su conciencia en un proceso circular. A cada acción sigue un momento de reflexión, guiado por la intuición sensible y el control de su cuerpo, va alterando la materia hasta transmutarla en un objeto intencional, en algo a veces tan distinto al material del cual parte que al contemplar el cuadro nos podemos olvidar de que está hecho. Esta transmutación depende de aquello que el autor tenga conciencia de, puede imitar el mundo que le rodea, pero también puede dar origen a algo inexistente, realizar lo imposible. Esta última posibilidad, la realización de lo irrealizable, la transformación de la materia en espíritu, hacer que de la nada surja algo, constituye «la paradoja estética en general: cómo un hacer puede conseguir que se manifieste lo que no es hecho»;

cómo puede ser verdad lo que no lo es según su concepto.»<sup>59</sup>

Si bien esta es una característica de todo arte, lo que es propio de la materia pictórica es su maleabilidad, sólo comparable al barro, pero a diferencia de éste, no se encuentra atrapada por la gravedad. La naturaleza líquida de la pintura permite su manipulación con diferentes instrumentos, adicionar o sustraer, eliminar o dejar vestigios, arrepentirse y corregir, modificarla cuantas veces se desee, son operaciones que permiten pensar la pintura a partir de sí misma, permiten darle forma en el proceso sin necesidad de partir de un concepto preestablecido.<sup>60</sup>

## 2.5. *La intuición sensible en el proceso creativo de la pintura.*

Es mediante la acción como lo inmanente se puede convertir en trascendente.<sup>61</sup> Con la acción las ideas se vuelven objetos tangibles. La mente y el cuerpo mediante

<sup>59</sup> Adorno. *Ibid.* Págs. 144-145

<sup>60</sup> Ya vimos con anterioridad, al analogar el proceso de pintar con el de pensar, la necesidad de llevar a cabo una reducción, abrir un paréntesis, crear un vacío...

<sup>61</sup> Por inmanente se entiende lo que se encuentra dentro de algo, en ciertos límites y por trascendente lo que rebasa estos límites. El paso de lo inmanente a lo trascendente implica un proceso de objetivización, tal como transformar una idea en un objeto real por ejemplo.

la acción adquieren unidad y sentido. Percibir y ejecutar se convierten en una misma actividad. La frontera entre lo ideal y lo real se desvanece.

Lo *sensible* implica percibir a través de los órganos de los sentidos; es por medio de ellos que nos relacionamos con el mundo. Pero también implica percibir nuestro cuerpo, su ubicación en el espacio, su posición. Gracias a lo sensible el ser puede ser consciente de su situación y por lo tanto darle sentido a su existencia, constituyendo la base de la experiencia. Cuando nos aproximamos al proceso creativo como una situación, con los sentidos abiertos, intuyendo las posibilidades mismas del material, es entonces cuando se convierte en una experiencia.

Cuando partimos de un concepto fijado de antemano —como si se tratara de un objetivo— corremos el peligro de que la ejecución se vuelva mecánica, una mera ilustración. Pero si partimos de una idea como si se tratara de un hilo conductor, nos permitirá convertir al proceso de pintar en un camino para arribar al concepto por medio de la intuición sensible.<sup>62</sup> De ahí la importancia de tomar en cuenta nuestras sensaciones al manipular el material. Si nos guiamos por la intuición

---

<sup>62</sup> Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en las fotografías tomadas por Dora Maar del *Guernica* de Picasso. En estas fotos se aprecian las múltiples alteraciones que la pintura sufrió en el proceso de realización. Estas modificaciones evidencian el desarrollo sensible de la idea a partir de la materia misma.

sensible, el proceso creativo se puede convertir en una auténtica corriente de vivencias. La pintura dejaría de ser apariencia y representación para convertirse en un objeto en sí, en presentación.<sup>63</sup>

## 2.6. *Lo sensible y lo inefable.*

Para Husserl, el aspecto sensible de las vivencias no forman parte de la intencionalidad de las mismas ya que es a partir de ellas que se constituye la intencionalidad: «...siéndolo de tal suerte que sobre esos elementos sensibles hay una capa, por decirlo así “animadora”, que les *da sentido* (o que implica esencialmente un darles sentido), capa mediante la cual se produce de *lo sensible, que en sí no tiene nada de intencionalidad*, justo la vivencia intencional concreta.»<sup>64</sup> La materia sensible da origen a la forma intencional conformando una unidad a partir de esta dualidad.

---

<sup>63</sup> Cuando en pintura representamos algo, tendemos a dejar de ver a la pintura como un objeto real y lo que percibimos fundamentalmente es lo representado. Esto se aprecia claramente si contrastamos a dos pintores como Lucien Freud y Francis Bacon. En Freud, la imagen prevalece sobre el materia, mientras que en Bacon la materia pictórica tiene un papel protagónico. En el caso de Bacon la pintura se percibe de inmediato como objeto en sí, independientemente de lo que representa; en cambio, en Freud primero vemos la imagen y después percibimos lo pictórico. Esto es una diferencia solamente de grado, ya que tanto Freud como Bacon parten de la intuición sensible.

<sup>64</sup> Husserl. *Ideas...* Pág. 203



De ahí que si consideramos a lo sensible aisladamente, nos topemos con la dificultad de poderlo definir con palabras. Este aspecto inefable, lo intraducible de lo sensible, es un componente esencial de las obras de arte. Es algo que sólo se puede percibir por medio de la experiencia directa con la obra original, forman su *aura*.<sup>65</sup> Este halo indescriptible está dado por el aspecto sensible de la materia, que nos dice sin decirnos, frente a la que nos quedamos mudos, para comprender sin la necesidad del entendimiento.

## 2.7. De la materia a la forma.

---

<sup>65</sup> Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica." *Discursos interrumpidos*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1973. Pág. 24-25  
Benjamin describe el aura como «...la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar).» Después añade «...acercas espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en las más próximas de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la prestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen.» De tal manera la pintura deja de ser materia sensible y se convierte tan solo en imagen. «Quitarle su envoltura a cada objeto cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.» Lo que Benjamin no pudo prever es el efecto paradójico que se da actualmente, en donde una obra de arte mientras más se reproduce y más se le difunde alcanza un mayor precio en el mercado del arte. Esto le añade un *aura negativa*, el aura de lo muy conocido e increíblemente caro.

Lo que tenemos que explicarnos ahora es el paso de la materia sensible a la forma intencional. Para ello nos va a ser útil el reconsiderar el concepto de intencionalidad. En el siglo XIX, las tendencias realistas consideraban que el mundo era totalmente independiente de nuestros pensamientos, mientras que el idealismo mantenía que los únicos objetos a los que realmente teníamos acceso era a nuestras ideas y pensamientos. De acuerdo con los idealistas, el mundo sólo existía como representación de presentaciones mentales. Brentano concordaba en parte con esta noción y aceptaba que las presentaciones eran centrales para la actividad mental. De ahí parte su teoría de la intencionalidad. Brentano lleva a cabo una distinción entre lo físico y lo mental basado en la distinción de que lo mental implica la presentación. Esta presentación se encuentra dirigida hacia los objetos y es una propiedad exclusiva de la mente. Por ende, un objeto intencional es aquello de lo que se tiene conciencia de, que en el caso de la actividad mental, corresponde con el objeto presentado.<sup>66</sup> Husserl hará de la intencionalidad la piedra angular de la fenomenología. Para él, el objeto intencional es un correlato del objeto real.<sup>67</sup> Este va a ser uno de los puntos más controversiales de su

---

<sup>66</sup> Brent E. Silby. "Dennett's Reduction of Brentano's Intentionality." <http://www.geocities.com/Athens/Sparta/551/silby015.html>, 13 de octubre de 1999. Págs. 1-5

<sup>67</sup> Husserl. *Ideas...* Pág. 199

fenomenología, ya que un objeto intencional puede no corresponder con la realidad.<sup>68 69</sup>

Sin embargo, si consideramos la posibilidad de la pintura como una manera de pensar a partir de la materia misma, como presentación y no como representación, en donde el autor le va dando forma intencionalmente, el objeto real se convierte en un objeto intencional, constituyendo una síntesis de la dualidad materia-forma.

## 2.8. *El objeto y la corriente de vivencias.*

Cuando abandonamos la representación y consideramos al objeto como presentación, es entonces cuando este se convierte en una manifestación de la corriente de vivencias.

Una vez que realizamos la *epojé* fenomenológica y nos desconectamos del mundo que nos rodea, nos sumimos en la esencia de la conciencia de algo, en la vivencia de la conciencia. Descartes entendía por *cogito* toda una gama de vivencias tales como la percepción, los recuerdos, los sentimientos, los deseos, los juicios... Cuando consideramos estas vivencias en su plenitud y conectadas

---

<sup>68</sup> Schuhmann. *Ibid.* Pág. 11

<sup>69</sup> Un ejemplo de ello puede ser lo fantástico.

entre sí, constituyen la corriente de las vivencias. La vivencia de esta corriente puede ser aprehensible intuitivamente por medio de la reflexión. Esta capacidad que tiene la conciencia de percibirse a sí misma como si fuera un objeto, es lo que permite acceder a la esencia de la conciencia. Al estar vuelta la conciencia sobre sí misma, en estado de *reflexión*,<sup>70</sup> al percibir su *reflejo*, lo que distingue son sus *cogitaciones*, su corriente de vivencias: sus deseos, anhelos, creencias...<sup>71</sup>

Si la acción de pintar la asumimos como un acto reflexivo, si en el momento en que manipulamos la materia vamos actuando de acuerdo con nuestra corriente de vivencias, el cuadro tiene la posibilidad de ser una manifestación de dicha corriente de vivencias. Esto necesariamente implica considerar a la mente y el cuerpo como una unidad dual, y no al cuerpo como una mera extensión de la mente. Sólo es posible si como seres nos pensamos en una situación, en un estar en el mundo y actuamos de acuerdo a nuestras intuiciones, con la mente en estado abierto. Esta manera de aproximarnos durante el proceso creativo permite la materialización de la corriente de vivencias en un objeto real.

---

<sup>70</sup> Por reflexión en español entendemos pensamiento profundo. Sin embargo, en otros idiomas también se entiende como reflejo. Es en esta doble acepción como se emplea el término en fenomenología.

<sup>71</sup> Husserl. *Ideas...* Págs. 77-81

## 2.9. *Vivencias y autoconocimiento.*

Trabajar con la mente en estado abierto nos permite acceder a la corriente interna de vivencias. Es como el ser puede darse a conocer verdaderamente.<sup>72</sup> Este tipo de conocimiento es el que permite la liberación del individuo y es dable por medio de la reflexión. Pero a este proceso aparentemente solipsista habría que añadir un sospecha crítica, una toma de distancia. El estar en el mundo implica un conocimiento del otro, un proceso intersubjetivo. En gran medida, si es cierto que la función del arte guarda relación con la emancipación del sujeto por medio del autoconocimiento, también implica la necesidad del conocimiento del otro, la posibilidad de la mutua comprensión.

De ahí se desprende la necesidad de simbolización, del lenguaje, del empleo de códigos... Por medio de la intuición la materia sensible se transmuta en forma intencional, la corriente interna de vivencias se materializa en un objeto cuyo sentido es el de poder transmitir estas vivencias de un sujeto a otro. Quedarnos únicamente en el terreno de lo sensible nos deja a mitad del camino. Para

---

<sup>72</sup> Heidegger. *Ibíd.* Pág. 239

poder completar el recorrido es necesario acceder a los conceptos, a las ideas, a lo eidético.

### 2.10. *Las ideas.*

Platón consideraba a las cosas como una sombra imperfecta de las ideas. Estas se encontraban en un plano superior, universal.<sup>73</sup> Esta necesidad de universalidad, Descartes la traduce en una filosofía vuelta a la subjetividad.<sup>74</sup> Para Kant, el conocimiento del mundo sólo se puede dar a través de los fenómenos organizados por las categorías puras del entendimiento, y la validez de este conocimiento depende de la constancia de la experiencia del sujeto. Esto último es lo que permite que la actividad de la conciencia produzca el *a priori* dando origen a la *Idea*, de validez universal.<sup>75</sup> Husserl adoptará el concepto kantiano de *Idea*, y para diferenciarla de esencia utilizará la palabra *eidos*.<sup>76</sup>

Tanto para Platón como para Kant las ideas tiene caracter fijo, universal y absoluto. En cambio, según

---

<sup>73</sup> Platón. "La república o de lo justo". *Diálogos*. 20a. ed., México, Editorial Porrúa, 1984. Págs. 551-569

<sup>74</sup> Edmund Husserl. *Las conferencias de París*. 1a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. Pág. 4

<sup>75</sup> Montero. *Ibid.* Pág. 9

<sup>76</sup> Husserl. *Ideas...* Pág. 12

Husserl: «Entra en la índole peculiar de la conciencia en general el ser un fluctuar en distintas dimensiones, de tal suerte que no cabe hablar de fijar exactamente en conceptos ningún *concretum* eidético, ni ninguna de las notas que lo constituyeron directamente.»<sup>77</sup> Sólo son accesible a la distinción fija, «los más altos universales: las vivencias en general, la *cogitatio* en general, que hacen posibles ya amplias descripciones de esencias.»<sup>78</sup>

Esta posibilidad de las ideas, la de no ser fijas, le otorga una gran plasticidad al pensamiento eidéticos. Este pensamiento se expresa en forma de hipótesis, no de certezas, es de carácter abductivo, metafórico. Si reflexionamos sobre la idea *pintura*, nos percataremos que una pintura puede albergar infinitas posibilidades. El sentido de la pintura se encuentra precisamente en poder explorar todas estas posibles ideas que al expresarse tal como se dan en el *eidós*, constituyen la base de lo poético.

### 2.11. *La esencia de lo poético y la pintura.*

De acuerdo con Heidegger, el objetivo del ser es el pensamiento, el cual no puede darse sin el recurso de lo

---

<sup>77</sup> *Ibidem.* Págs. 166-167

<sup>78</sup> *Ibidem.* Pág. 167

*poético*. Mas aún, no hay pensamiento fuera de lo poético, ya que lo poético es aquello que nos permite la presencia del ser en su plena existencia. Lo poético implica un recorrido sin rumbo fijo, riesgoso, que inicia con la experiencia del pensamiento y termina con la experiencia de la permanencia, pasando por lo contemplativo. La tarea del pensamiento tiene que ver con saber escuchar y preservar. El preservar el pensamiento es el objetivo de la obra de arte y todo arte es esencialmente poesía. El acceso a lo verdadero sólo es asequible por el pensamiento poético y su característica principal es la metáfora.<sup>79</sup>

La metáfora hace un uso no literal del lenguaje, yuxtapone dos o más referentes produciendo una anomalía conceptual que lleva a la tensión emocional y por lo tanto a la reflexión.<sup>80</sup> O como diría Platón: «Por objetos que no invitan al alma a la reflexión, entiendo aquellos que no incitan al mismo tiempo dos sensaciones contrarias; y por objetos que invitan al alma a reflexionar, entiendo aquellos otros que hacen nacer dos sensaciones opuestas».<sup>81</sup>

La esencia de lo poético es invitar a la reflexión, pero de una manera distinta a la explicación y el razonamiento. Lo poético nos conduce a lo reflexivo por

<sup>79</sup> Sarah Pelmas. "Literary Reading: Hölderlin Through Heidegger Through De Man." <http://tornado.ev.e.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol3/pelmas.html>, 15 de octubre de 1999. Págs. 1-15

<sup>80</sup> Earl R. Mac Cormac. *A Cognitive Theory of Metaphor*. 2a. reimp., Londres, A Bradfordbook, 1988. Págs. 1-8

<sup>81</sup> Platón. *Ibid.* Pág. 557



medio de las sensaciones, de lo emocional, de lo imposible de explicar, de lo inefable. El pensamiento metafórico es de naturaleza abductiva, de ahí que lo poético sea un correlato de lo eidético. Por eso no es de sorprender que Heidegger identifique a la poesía con el pensamiento mismo y a la obra de arte la manera de preservarlo.

Para Heidegger la poesía de Hölderling constituye la esencia de la poesía porque funda al ser por medio de la palabra.<sup>82</sup> De la misma manera podríamos decir que en la medida en que una pintura sea un reflejo de aquello que somos y que por medio de la emoción nos conduzca a la reflexión será, en esencia, poesía.

---

<sup>82</sup> Alain Boutot. *Heidegger*. 1a. ed., México, Publicaciones Cruz O, 1991. Pág. 99



*El mundo flotante*

óleo y emulsión de cera/tela

150 x 180 cm.

1999

### ***3. Hermenéutica e intersubjetividad.***

Como ya vimos en el capítulo de metodología, la hermenéutica surgió con un método de interpretación de textos bíblicos. En el siglo XX la hermenéutica ha tenido un gran desarrollo. Buena parte de los trabajos teóricos continúan basándose en el modelo lingüístico. Como nuestro objetivo es explorar el sentido de la pintura, vamos a considerar a la hermenéutica como una teoría general de la interpretación; analogando y adecuando al estudio del objeto artístico, dentro de lo posible, aquellos conceptos emanados del modelo lingüístico. Este punto, como se verá más adelante, va a ser fundamental para poder abandonar el logocentrismo característico de la actividad interpretativa.

Por otro lado, la intersubjetividad es un concepto propio de la fenomenología husserliana, que con el tiempo su empleo se ha ido generalizando. La hermenéutica y la intersubjetividad se relacionan de tal manera que son los

principios mediante los cuales podemos llegar a comprender los vínculos que se dan entre los individuos que conforman una sociedad. La hermenéutica y la intersubjetividad, al reunirse, nos llevarán a considerar aspectos tales como el sentido de la pintura en dicha sociedad, a preguntarnos sobre su papel histórico y su posible *telos*.

### 3.1. *La interpretación.*

La hermenéutica funda el significado en las intenciones y las historias de los autores y en su relevancia para el intérprete. La hermenéutica considera a la obra de arte como un medio para transmitir experiencia, creencias, juicios..., de un sujeto a otro. Le interesa aquello que determina los significados específicos del juicio práctico y el sentido común. A la hermenéutica no le interesan los fundamentos apriorísticos o las pruebas científicas. Esta actitud parte desde sus orígenes, cuyo principal objetivo siempre era el de determinar de forma sistemática el significado, la intención y aplicabilidad de los textos sagrados y legales. Las diferentes teorías hermenéuticas comparten la noción de que el

entendimiento o la definición de algo emplea atributos que presuponen la comprensión de aquello que definen.

Desde un principio, a la hermenéutica le interesaron las interpretaciones no literales, realizadas mediante un análisis intuitivo, para descubrir las intenciones ocultas detrás del texto. El proceso de interpretación contempla el entorno social, histórico, personal..., en que se realizó la obra. Considera que tanto los valores del autor como del intérprete se reflejan en la interpretación y que también influyen aspectos tales como el momento psicológico y el conocimiento previo. De hecho, cada proceso interpretativo va a generar conocimiento nuevo y/o modificar el anterior.<sup>83</sup>

Para Husserl, la única posibilidad de interpretación objetiva es aquella que se obtiene poniendo entre paréntesis el mundo del intérprete.<sup>84</sup> Ésta reducción fenomenológica y *epojé* van a constituir la base de la intersubjetividad, a la que volveremos más adelante.<sup>85</sup> Heidegger no estará de acuerdo en este punto. Para él, comprender una situación va a depender del conocimiento previo, así como de la sensibilidad del estar en el mundo propio del sujeto. Poner entre paréntesis el mundo imposibilitaría su conocimiento.<sup>86</sup> Por este motivo,

---

<sup>83</sup> Mallery, *Ibid.* Págs. 1-7

<sup>84</sup> Husserl. *Ideas...* Págs. 46-47

<sup>85</sup> Husserl. *Meditaciones...* Págs. 149-153

<sup>86</sup> Heidegger. *Ibid.* Págs. 65-77

Heidegger será el primero en proponer una hermenéutica de orientación fenomenológica.

Un continuador de ésta tendencia es Gadamer, quien considera que el arte es como una puesta en escena que se desarrolla en forma dialéctica entre los participantes. En la medida en que se desarrolla la acción, el arte se convierte en algo real dando lugar a lo verdadero. Como emerge la verdad va a depender del conocimiento previo, así como de que tanto se identifique uno con la obra. Este reconocimiento implica también conocimiento nuevo, obtenido por el proceso de iluminación mediado por el arte. El proceso iluminativo otorga a lo poético poder cognocitivo. Por medio del juego dialéctico entre la obra y el espectador, hurgando en lo inesencial, podemos acceder a lo esencial, transformando al arte en filosofía. Para Gadamer, el espectador es alguien activo a quien la obra de arte le va a mostrar un conocimiento tácito, preconsciente. La obra de arte no es un recipiente vacío el cual nosotros llenamos con un sentido, sino más bien contiene un significado que desde el principio reclama nuestro reconocimiento. El momento del encuentro con la obra misma va producir en el espectador un reclamo inicial de tipo intuitivo, una corazonada reveladora de sentido, ubicada en un plano intersubjetivo. Gadamer se resiste a considerar la experiencia estética como distinta a la experiencia *per se*. El arte no es algo discontinuo a

nuestra experiencia, es algo que constituye lo que es esencial en nuestra experiencia. Este aspecto se encuentra estrechamente vinculado a la temporalidad de la obra que es relativa a su contexto original. De ahí que la comprensión que se tenga de la obra de arte incluye las diferentes interpretaciones, que a través del tiempo, se le han dado. Por otro lado, la presencia del espectador va a ser determinante para que se dé un proceso de comunión intersubjetivo. Al estar frente a la obra, el espectador se puede olvidar de sí mismo en favor de su atención al objeto y poder tener una visión iluminadora. Esta atención, que no tiene nada que ver con la curiosidad, va a ser el detonante que disparará una corriente de vivencias en el espectador. La atención participativa constituye un acto intencional en donde el espectador se olvida de sí mismo pero sin perder la continuidad con la realidad; de esta forma, el mundo que se le aparece en la obra de arte es tan verdadero como el mundo que habita.<sup>87</sup> De acuerdo con Gadamer esto es posible dado que existe un sentido general fomentado por la tradición humanista y basado en el sentido común.<sup>88</sup>

La dialéctica de Gadamer entre la obra y el espectador forma parte de la tendencia de la hermenéutica actual orientada a la respuesta del espectador y por lo

---

<sup>87</sup> G.T. Karnezis. "Gadamer, Art and Play". <http://www.svcc.cc.il.us/academics/classes/gadamer/gadamer.htm>, 20 de septiembre de 1999. Págs. 1-8

<sup>88</sup> Gadamer. *Ibid.* Págs. 47-50.

tanto considerada como subjetiva. Un intento por objetivizar esta respuesta es la hermenéutica propuesta por Ricoeur. Partiendo de la sospecha crítica de nuestros propios impulsos y deseos, Ricoeur los hace conscientes de tal forma que no se los podamos atribuir a otro. De esta forma vamos a poder distinguir entre lo que la obra dice objetivamente y la intención del espectador. Para ello va a ser necesario desenmascarar, desmistificar y exponer lo real de lo aparente. De esta manera vamos a poder eliminar las interpretaciones falsas y acceder a las verdaderas. Esta misma suspicacia tiene que ser aplicada a quién interpreta. Como ya vimos en el capítulo de metodología, uno de los aspectos más importantes de su hermenéutica lo va constituir la desmistificación del símbolo. La desmistificación va a permitir destruir al símbolo para mostrar lo que de falso hay en él, este proceso permite un cambio en el punto de vista y por lo tanto un desenmascaramiento que permite acceder a la verdadera intención de la obra.<sup>89</sup> En su afán de objetividad, Ricoeur va a hechar mano de la semiología, aproximándose en este enfoque a Habermas y la teoría crítica de la acción comunicativa. Pero antes de abordar este aspecto tenemos que considerar a la intersubjetividad y su papel en la interpretación.

---

<sup>89</sup> G.D. Robinson. "Paul Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion: A Brief Overview and Critique". <http://www.capo.org/premise/95/sep/p950812.html>, 26 de septiembre de 1999. Págs. 1-8



### 3.2. *La cuestión del otro.*

En algún punto de la evolución de su pensamiento, Husserl cayó en cuenta que el método fenomenológico orillaba al sujeto al solipsismo. La concentración en el *ego* lo aislaba del mundo y por lo tanto evitaba que la fenomenología se convirtiera en una filosofía objetiva. Para salvar este escollo, se interroga por los otros y busca una vía desde la inmanencia de su *ego* a la trascendencia del otro. Este camino, inicia con el correlato del otro en el *cogito*, como objeto psicofísico que está en el mundo. Pero al mismo tiempo los otros son experimentados como sujetos que a su vez se encuentran experimentando el mismo mundo. De esta forma, el mundo (existente para todos, accesible para todos) es como intersubjetivo. Coincidentemente, cada quién experimenta sus propios fenómenos mientras el mundo en sí permanece ajeno. A este mundo pertenece la naturaleza, pero también los objetos intencionales que han sido puestos por los otros y que se encuentran ahí para todos. Para acceder a la intersubjetividad, Husserl propone realizar una *epoché*, una puesta entre paréntesis, inhabitual a la llevada a cabo para acceder al *ego*. Esto va a permitir reducir al *ego* a un

*alter ego*, ver al yo como a otro, que a su vez se remite a sí mismo, como un reflejo. Esto permite ver al yo como algo propio al mismo tiempo que percibirlo como miembro de las cosas externas. Al *ego* reducido de esta manera, en estado reflexivo, le pertenecen tanto la esfera de lo propio como de lo ajeno, ya que al mismo tiempo, todo lo que le es ajeno lo percibe como propio. El que el yo pueda tener conciencia de otro yo, supone que no todos sus modos de conciencia le pertenecen de manera única. Esta multiplicidad de yoes y por lo tanto, de modos de conciencias, van a constituir intersubjetivamente el mundo objetivo. Es decir, el mundo objetivo va a ser la realización de la experiencia intersubjetiva del nosotros.

El nosotros es posible porque la naturaleza del cuerpo físico del yo es la misma que la del otro. El mundo de los sistemas fenoménicos es común, al igual que la experiencia del mundo, así como la constitución de los objetos ideales. Por esta razón, los sujetos pueden llegar a formar un mundo posible de hombres y cosas, ya que un ser está con otro ser en comunidad intencional. Esto entraña que los seres sean recíprocamente los unos para los otros, ya que los otros pueden a su vez tener la experiencia de otros yoes. La constitución de la comunidad de hombres permite que lo inmanente, la corriente de vivencias, se objetive en el mundo cultural.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Husserl. *Meditaciones...* Págs. 149-203

Habermas va a considerar que la reflexión (el percibir al yo como otro, como un reflejo) es el medio para el autoconocimiento. El conocimiento que el ser pueda tener de sí le va a permitir liberarse de las fuerzas del entorno, de las instituciones, de todo aquello que controla y limita al individuo. En la medida en que el ser sea consciente de sí mismo, tenga capacidad de introspección y reflexión de manera crítica, podrá emanciparse. Por medio de la acción comunicativa va a interactuar a nivel social y en consecuencia, poder modificar las normas que rigen la sociedad por medio de la intersubjetividad de la comprensión mutua de intenciones. Esto es realizable por medio de los métodos hermenéuticos.<sup>91</sup>

De esta forma, intersubjetividad y hermeneútica van de la mano. El mundo cultural y social en el que cohabitamos los seres humanos, formando un tejido de intencionalidades compartidas, sólo es viable por medio de la mutua comprensión. La hermenéutica es aquello que pretende interpretar las manifestaciones intersubjetivas tales como el arte.

---

<sup>91</sup> "The Critical Theory of Jurgén Habermas". <http://www.phy.nau.edu/~danmac/habcritthy.html>, 29 de agosto de 1999. Págs. 1-3

### *3.3. Interpretar la pintura.*

Para aproximarnos a la interpretación de la pintura en forma metódica, vamos a iniciarlo analizando la intención de autor, continuaremos con la obra en sí, y para finalizar, con los aspectos relacionados con el espectador.

#### *3.3.1. ¿Intención o intencionalidad?*

Cuando hablamos de intención nos referimos a un acto que tiene un objetivo, una meta específica. Considerada de esta manera, la intención del autor puede ser extrínseca a la obra en sí. Su objetivo puede ser educar a un público, obtener ganancias, reconocimiento social... La intención de un pintor puede ser la de complacer a su modelo, tal como sucede con Rubens en el ciclo de María de Médicis; o producir una pieza innovadora y original, como el caso de las vanguardias de principios del siglo XX. Pero, ¿que sucede cuando la intención del autor es precisamente la de hacer manifiesta la intencionalidad? Como ya vimos en el capítulo de fenomenología, si partimos de la materia y la vamos trabajando guiados por nuestra intuición sensible para

objetivar la corriente de vivencias, si esa es nuestra intención; entonces lo que procede es llevar a cabo un análisis intencional de la obra. Lo que tenemos que analizar es la forma en que se constituye la pintura a partir de los materiales mismos.

El análisis intencional abarca dos modos de constitución: lo estático o noético y lo genético o noemático.<sup>92</sup> En el caso de la pintura lo dado, lo estático, es la materia prima de la cuál vamos a partir: el soporte, los aglutinantes, los pigmentos, las herramientas de las que disponemos tales como pinceles, espátulas..., pero sobre todo nuestro propio cuerpo. Va a ser dentro de las posibilidades y límites de nuestro cuerpo, tanto de nuestras capacidades perceptuales como motrices, con las cuales vamos a poder trabajar. En la medida en que constituyamos genéticamente o noemáticamente mediante la acción y la reflexión un cuadro, dejando patente cada uno de los pasos, los errores, los arrepentimientos, los titubeos, los aciertos..., vamos a hacer manifiesta una corriente de vivencias.

El análisis de la intención de autor no puede estar completa sin la consideración del entorno, de su mundo.

---

<sup>92</sup> San Martín. *Ibid.* Pág. 75. El análisis estático o noético se refiere a la experiencia originaria, a conocer algo de manera directa, intuitiva. Una pintura la podemos conocer por medio de una reproducción o saber de ella mediada por una explicación, pero a la experiencia directa y originaria frente al cuadro va a ser lo determinante para el análisis estático. Por su lado, el análisis genético o noemático se basa en como se constituye, a partir del análisis estático, lo obtenido por medio de la experiencia directa en nuestra conciencia.

Por lo pronto, basta decir que el mundo del autor se va a reflejar en la obra en la misma medida en que éste acceda a un plano intersubjetivo.

### 3.3.2. *El objeto en sí.*

Toda hermenéutica tiende a interpretar a la obra de la forma más objetiva posible. La hermenéutica que ha considerado este punto como primordial es la semiótica y divide su análisis en tres planos: sintáctico, semántico y pragmático.<sup>93</sup> Posiblemente ninguna hermenéutica esté más próxima al modelo lingüístico; de ahí que su adaptación a la interpretación de las obras de arte se base más en la analogía que pudiera haber entre el lenguaje y la pintura. De hecho, para poder llevar a cabo un análisis pictórico desde este punto de vista, hay que partir del supuesto que todo arte es un lenguaje. Esto implica caer en el imperio del logocentrismo. Como veremos más adelante, este aspecto puede ser un impedimento para la apreciación del arte y la experiencia estética plena. Mas no por ello la semiótica puede dejar de sernos útil para aproximarnos, aunque sea de manera instrumental, al objeto en sí.

---

<sup>93</sup> Eco. *Ibíd.* Págs. 283-297

Lo sintáctico va a ser equiparable a los elementos que conforman la composición, su estructura, la línea y el plano, el papel que juega el centro, el formato... Lo semántico va a estar determinado por los signos y símbolos empleados, la manera en que se asocian y yuxtaponen dando lugar a lo metafórico, a lo alegórico, a una narrativa visual... Lo pragmático corresponde al funcionamiento de la obra en un contexto determinado, siendo distinto si un cuadro se encuentra en espacios tales como un museo o una galería, si se trata de una bienal o una exposición para la venta, la forma en que está presentado, la tendencia a la que pertenece...

El análisis semiótico –basado en la tríada de sintaxis, semántica y pragmática– es uno de los más empleados hoy en día por la crítica. Sin embargo tiene serias limitaciones ya que tiende a realizar una lectura de la obra; permitiendo su entendimiento más no su comprensión. Ricoeur, para salvar esta brecha, propone realizar, junto con el análisis objetivo, la experiencia de la obra permitiendo acceder a la comprensión por este camino; para después llevar a cabo una interpretación de doble vía: pasar del entendimiento a la comprensión y viceversa.<sup>94</sup> Pero para poder analizar lo que significa la experiencia de la obra necesitamos considerar primero al espectador.

---

<sup>94</sup> Robinson. *Ibid.* 1-8 págs.

### 3.3.3. *El espectador.*

La mayor parte de las hermenéuticas se refieren al espectador como un lector. Esto es comprensible ya que, como vimos con anterioridad, la hermenéutica surge como un método de interpretación de textos y este vicio de origen orilla a leer la obra en lugar de experimentarla. Gadamer es el primero en proponer esta última aproximación.

Si nos paramos frente a una pintura como si estuviéramos en una situación, es decir, sin verla como algo ajeno, sino formando parte del mundo que nos rodea, experimentándola de la misma manera, captándola por medio de la intuición, con la mente abierta, evitando los juicios de valor; entonces nos percataremos que forma parte de nuestra propia corriente de vivencias. Si la obra, como objeto intencional, nos remite a lo que en verdad somos, un flujo de conciencia, ingresaremos a un plano intersubjetivo. La función de la obra de arte, que ha sido realizada con la intención de crear un objeto intencional, es la de ser un detonante de la corriente de vivencias del espectador. Por lo mismo, pretenderla interpretar



objetivamente, leerla, analizarla, entenderla, criticarla... puede ser una aproximación totalmente errónea.

### 3.4. *Conocimiento e interpretación.*

Uno de los conceptos fundamentales de la hermenéutica es que toda interpretación genera conocimiento.<sup>95</sup> El proceso mediante el cual la interpretación va generando y/o modificando el conocimiento previo es de naturaleza circular. Si nuestra manera de interpretar consiste en el análisis de tipo instrumental, el conocimiento tiende a quedar en concepto fijos. Por lo que cada interpretación nos conducirá al mismo punto que la anterior, inmovilizando el proceso cognocitivo en certezas. Esta es una característica propia de lo categorial.

Por el otro lado, si experimentamos el mundo como situaciones en donde tenemos que responder intuitivamente, el conocimiento resultante va a ser de tipo abductivo, móvil, hipotético. Esta diferencia la podemos apreciar claramente con el arte conceptual. Una vez que hemos captado el concepto, la obra pierde nuestro interés,

---

<sup>95</sup> Gadamer. *Ibid.* Pág. 378. «La interpretación no es un acto complementario y posterior de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita del conocimiento.»

el proceso interpretativo se detiene.<sup>96</sup> Algo muy distinto sucede con aquellas obras que eluden la interpretación, podemos habitar en ellas, permanecer en estado de contemplación.<sup>9798</sup>

Lo anterior conduce a la interpretación en la pintura aparentemente a un callejón sin salida. Para encontrar una opción, tenemos que reconsiderar su relación con el lenguaje.<sup>99</sup>

### 3.5. *La palabra y la pintura.*

Cézanne, en una carta dirigida a Emile Mâle el 23 de octubre de 1905, escribió: «Yo le debo la verdad en pintura, y yo se la diré.» A partir de esta frase, Derrida se interroga por los posibles significados de la verdad en

---

<sup>96</sup> Cuando el conocimiento se basa en la explicación este tiende a ser de carácter fijo; en cambio, cuando se basa en la comprensión el conocimiento tiende a ser de carácter móvil, formulado en forma hipotética y transformado continuamente por la experiencia.

<sup>97</sup> Mallery. *Ibid.* Págs. 19-24

<sup>98</sup> Un ejemplo de ello son los *Nenúfares* de Monet. Hay una sala en el *Musée de l'Orangerie* en donde los cuadros de gran formato rodean completamente al espectador, para que este permanezca como si estuviera en el jardín de la casa de Monet.

<sup>99</sup> Gadamer. *Ibid.* Pág. 380. «Comprender es siempre aplicar.» En este aspecto radica lo fundamental de la relación entre interpretación y conocimiento. La importancia de la interpretación no radica solamente en la comprensión sino en la aplicación. En el caso que nos atañe, la interpretación de una pintura no se detiene en su mera comprensión. Una aplicación de la comprensión de una pintura puede ser la realización de otra pintura.

pintura. ¿En que consiste decir la verdad en pintura? ¿Va a decir la verdad en pintura o en algún otro idioma? ¿Va a representar a la verdad en pintura, como si se tratara de un modelo, o va a presentar a la verdad pictóricamente? ¿Qué es lo verdadero en pintura? Cézanne le promete a su amigo decirle la verdad en pintura. ¿Le promete decírselo por medio del discurso?, o ¿a través del trabajo del espacio silencioso de la pintura?<sup>100</sup>

Para Derrida, la característica principal del lenguaje consiste en la relación de una palabra con otra, nunca en la relación de las palabras con las cosas, sino siempre en las relaciones de las palabras entre sí, del discurso con otro discurso, de los signos con otros signos. De ahí que la interpretación de un texto siempre será otro texto.<sup>101</sup>

Si consideramos que en la pintura un color se relaciona con otro color, nunca con las palabras, y que lo mismo sucede con las formas y demás elementos que conforman un cuadro; entonces podemos concluir que la interpretación de una pintura siempre será otra pintura. ¿Acaso el cubismo analítico no constituye una interpretación de Cézanne?

Así como los textos, conforman todo un mundo cultural, vinculados entre sí por sus propias

<sup>100</sup> Jacques Derrida. *La vérité en peinture*. 1a. ed., París, Flammarion, 1978. Págs. 1-18. Derrida utiliza explícitamente el término idioma al referirse a la pintura para distinguirlo del lenguaje.

<sup>101</sup> Kenneth Kierans. "Beyond Deconstruction". <http://www.mun.ca/animus/1997vol2/kierans1.htm>, 5 de marzo de 1999. Pág. 6

interpretaciones, comentarios y alusiones, los cuadros forman su propio ámbito de mutuas referencias. Una interpretación válida y verdadera en pintura puede ser otra pintura.

Este último aspecto, como veremos más adelante, va a permitir que la pintura se constituya como un arte autónomo, con una ontología e historicidad propia.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> La ontología contempla al ser a partir de sí mismo. La historicidad se refiere a que el ser se encuentra en un presente determinado por el pasado ineludible y con vistas a un futuro que depende de sus acciones. Ambos conceptos tienen carácter de absoluto para el ser. El ser no puede existir fuera de sí mismo ni pertenecer a otro tiempo histórico distinto al que le tocó vivir. Cuando nos referimos a la ontología e historicidad de la pintura hacemos alusión a que la pintura es un modo de darse el ser en un momento histórico específico.



*Paraje*

óleo y emulsión de cera/tela

150 x 180 cm.

1999

#### ***4. El horizonte histórico de la pintura.***

Para continuar con nuestras indagaciones sobre el sentido de la pintura, toca ahora analizar el papel que desempeña en el mundo cultural y social. Para ello, es necesario determinar su ontología regional, su evolución histórica y el contexto artístico prevaleciente hoy en día. Sólo después de este recorrido podremos determinar cual es su sentido y el posible fin de la pintura en la actualidad.

##### ***4.1. La ontología regional de lo pictórico.***

El considerar a la pintura como un arte autónomo, lleva implícito el hecho de que constituye por sí misma una región ontológica esencial. Es decir, la pintura existe por que hay algo, a nivel esencial, que solo se puede manifestar por este medio. ¿Cuál es el ámbito de la

conciencia que sólo se revela en el campo de lo pictórico? Para acceder a este ámbito tenemos que realizar una *epojé*. Esta reducción va ser distinta a la llevada a cabo para hurgar en el *a priori* de fundamentación de la pintura. En esta ocasión, la intención será la de acceder a un plano intersubjetivo en donde nuestro hilo conductor, aquello por lo que nos vamos a preguntar, son todas aquellas pinturas que ya existen o han existido a lo largo de la historia de la humanidad.

Desde un principio, resulta evidente que la esencia de la pintura no corresponde con la explicación científica, con el pensamiento lógico, pero tampoco con las cuestiones prácticas y útiles. Su función no es mediadora de las relaciones humanas, como la política, y su actividad carece de importancia económica. Pero también nos damos cuenta que la pintura antecede a la escritura y se ha practicado en todas las culturas de todas la épocas y en todo el mundo. No siempre ha sido considerada un arte, frecuentemente ha estado ligada a la religión, pero también se le ha empleado con fines puramente decorativos y ornamentales. En ocasiones es totalmente efímera como las mandalas o las pinturas en el suelo de los indios norteamericanos; otras veces se ha preservado por milenios como ha sucedido con algunos ejemplos de pintura rupestre. Se ha pintado sobre el cuerpo, en los muros de cavernas y construcciones, papel, tela,

automóviles... Los aglutinates que se han empleado han sido aceites vegetales, resinas sintéticas, sangre, baba de nopal, cal... Con los pigmentos sucede lo mismo, tierras, minerales, anilinas sintéticas... En pocas palabras, el hombre ha pintado siempre, con aquello que tiene a la mano, adecuándolo a sus intenciones.

Por medio de la pintura, el hombre a presentado o representado a sus dioses, al mundo que conoce, sus anhelos y creencias, aquello que imagina, sus temores... Cada pintura presenta o representa algo, pero siempre hay algo más que evoca: el mundo en el cual fué realizada. Si vemos un retrato de Franz Hals, además del personaje, podemos percibir su mundo, lo mismo sucede con un mural mesoamericano o una estampa japonesa. Es decir, con cada pintura, con cada cuadro, podemos tener acceso al mundo originario en el cual fueron pintados —cada uno, en su propia especificidad y singularidad, en términos de tiempo y espacio— lo que, considerados en conjunto, nos va a remitir a la totalidad. Cada obra va a ser un experiencia singular, única. En la medida en que se sumen en una corriente de vivencias, vamos a poder tener acceso a lo universal.

Esta aproximación a la totalidad es mediada por la pintura a través de lo visual. En esta visualidad siempre está aquello de lo cual el autor tiene conciencia de, su intencionalidad. De esta forma, la pintura no sólo nos



remite al mundo originario, a la situación en la cual se generó la obra, sino también al mundo interno, inmanente del autor, a su percepción del mundo. Pero también nos remite a los recursos técnicos con los que contaba, a su destreza, a las herramientas empleadas; siendo muy distinto lo que nos dicen los artistas del pop, con su empleo de la fotografía y la serigrafía, a lo que nos evoca el uso de un revoque hecho a partir de lodo y estiércol como las pinturas murales en cuevas de Ajanta, en la India.

A pesar de la diversidad de mundos que se nos presenta en la pintura de la diversas épocas, tradiciones, regiones..., siempre hay un aspecto que permanece constante. Sea como sea una pintura, trate de lo que trate, independientemente de sus posibles significados, siempre hay algo que podremos captar de manera inmediata por medio de la intuición. Esta accesibilidad de la pintura, de darse en estado abierto, como cualquier ente, pero a diferencia de una cosa, al mismo tiempo remitirnos fuertemente a un mundo singular y ser el reflejo manifiesto de la conciencia de alguien, permiten que se constituya como un objeto intencional.

La pintura es una aparición que apela a nosotros por medio del sentido de la vista. La captamos por medio de la intuición sensible. De esta forma la podemos comprender, tal y como se nos muestra así como en su

esencia, en su sentido. En la medida en que vemos un cuadro, nos aproximamos al material del cual está hecho, vemos la imagen, lo recorremos con la vista, nos detenemos en alguna parte, nos trae un recuerdo, lo asociamos a algo, lo habitamos, nos imaginamos el mundo en el que fue creado... En la medida en que lo intuimos y lo incorporamos a nuestra corriente de vivencias adquiere sentido.

De esta forma vemos como hay toda una región de la experiencia humana que se constituye en la pintura y que podemos captar por medio de la intuición. A esta región pertenece aquello que percibimos por el sentido de la vista, aquello que es aprehensible por la intuición sensible, pero también aquello de lo cuál tenemos idea. En la pintura se revelan las ideas que tenemos de las cosas, pero no se manifiestan en números, fórmulas, categorías o conceptos sino en imágenes sensibles. Incluso Leonardo, que consideraba a la pintura como a una ciencia, resuelve sus obras de manera sensible e intuitiva.

Por lo anterior, la pintura se encuentra vinculada a los fenómenos, a cómo se nos muestran en la experiencia que tenemos de las cosas, como las percibimos y que pensamos de las mismas. La pintura refleja lo que sabemos del mundo, de nosotros, nuestras ideas. El lenguaje nunca se refiere a las cosas de manera directa,<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> El lenguaje utiliza un sistema preestablecido de signos y códigos.

la pintura si lo hace. A este punto volveremos más adelante. La pintura constituye todo un universo de manifestaciones de lo que somos y hemos sido, formando parte de la revelación del ser. La ontología regional de la pintura es precisamente aquella parte del ser que se manifiesta de forma directa e intuitiva de lo que ve, piensa o imagina; que nos conduce de manera coherente a lo que hemos de ver y percibir.

#### *4.2. Aproximaciones históricas y tradición.*

Hablar de evolución histórica implica un tránsito por el tiempo, una cronología, un antes y un después, implica considerar los acontecimientos uno después del otro, como si estuvieran ligados en una cadena ininterrumpida de causas y efectos, de principios y fines. Considerar así a la historia puede llevarnos al error ya que en una misma época pueden coexistir culturas enteramente diferentes. De hecho en esta época de globalización, perviven culturas paleolíticas en Nueva Guinea. La evolución de la historia jamás ha sido pareja, lineal y progresiva. Sin embargo, considerarla de esta manera, nos permite a grandes rasgos analizar su desarrollo y comprender aquello que llamamos tradición y

la relación que pudiera guardar con el quehacer pictórico hoy en día.

La historia comienza con la escritura. De ahí que la pintura tenga sus orígenes en ese mundo indeterminado que llamamos prehistórico. No sabemos si las pinturas rupestres eran una forma de escritura, o constituían una simbolización de lo sagrado, o eran un intento de imitación de la naturaleza... El caso es que podemos identificar aquello que respresentan, nos emocionan y tienen sentido para nosotros. Es precisamente a partir de la pintura como va a surgir la escritura. En la medida en que lo representado se vuelve signo, se ordena de manera lineal y pierde su pictoricidad; se convierte en escritura.<sup>104</sup> Todavía podemos comprender algo intuitivamente en los jeroglifos. Los glifos mayas, aunque no los podamos leer, algo nos evocan de esa civilización, lo mismo sucede con la escritura jeroglífica egipcia.

En la medida en que la escritura se vuelve fonética, cada vez se aleja más el signo de lo representado, de las cosas mismas, hasta convertirse en pura convención. La pintura tiende a permanecer más fiel a como vemos. Si hojearnos un libro medieval, difícilmente vamos a poder leerlo, en cambio, las ilustraciones nos van a permitir comprender aquello que no podemos entender. Durante

---

<sup>104</sup> Jacques Derrida. *De la grammatología*. 4 ed., México, Siglo XXI Editores, 1986. Pág. 356

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

largos periodos de la historia, la escritura y la pintura han ido de la mano. La pintura como medio para ilustrar aquellas historias narradas por la escritura.<sup>105</sup> Una forma de hacer visible la palabra. Pero la pintura, que siempre nos dice sin decir, va a ir transformándose con el tiempo, las historias podrán ser las mismas, pero las representaciones de los dioses, las vírgenes, los santos, los héroes..., se van a ir modificando con el transcurrir de las épocas. No sólo eso, sino también las líneas, los colores, el uso de los planos, los sistemas compositivos..., se van a ir modificando. Aquello que narran podrá ser el mismo mito, pero su presentación irá variando. ¿Cuántas pinturas existen de la vírgen y el niño entre Cimabue y Murillo? El tema es el mismo pero con innumerables variaciones. Son estas pequeñas variaciones las que nos van a decir algo específico sobre el mundo singular en el que fueron pintados. Wölfflin dará cuenta de ello.<sup>106</sup> Hay un punto en la evolución de la historia del arte en donde lo que cambiará será el estilo, la manera de presentar, mientras que lo representado se repetirá indefinidamente una y otra vez. Aquello de lo cual el artista tiene

<sup>105</sup> Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en la serie de pinturas de William Hogarth *El progreso del disoluto*. Sus pinturas están realizadas para simular una especie de pantomima en donde cada personaje cumple una función específica para hacer claro su significado a través de gestos y posiciones apoyados por la escenografía. Hogarth comparaba su pintura con el teatro. Cada cuadro se puede leer como un cuento o un sermón.

<sup>106</sup> Heinrich Wölfflin. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, 1a. ed., Espasa-Calpe, 1985. Págs. 345-360

conciencia de se va a manifestar en el estilo, el tema será el pretexto. Va ha darse una sucesión de estilos, el clacisismo, el manierismo, el barroco, el rococó, el neoclacisismo, el romanticismo..., que nos van a llevar directamente a las vanguardias de principios del siglo XX.<sup>107</sup>

Este proceso de evolución lineal va a ser uno de los paradigmas de la modernidad. Junto con los paradigmas de la invención y la originalidad nos va a llevar a desechar aquello que consideramos como tradición. Cada estilo, cada propuesta nueva, se considerará superior a la anterior. La modernidad surgió como un proyecto abierto al futuro, negando el pasado. Cimentada en un racionalismo positivista, la modernidad ha hecho del conocimiento instrumental su condición esencial trayendo enormes beneficios científicos y materiales para la humanidad. En el terreno del arte, la pintura, acusada de tradicionalista, ha perdido su papel protagónico.<sup>108</sup> Ahora,

---

<sup>107</sup> Cada cambio de estilo implica un cambio de sensibilidad y por lo tanto una forma distinta de constitución de las percepciones. Si realizamos un análisis intencional del clacisismo y lo comparamos con el análisis intencional del barroco podemos inferir que se trata de dos modos de constitución opuestos que reflejan a su vez dos modos de darse el ser. Por este motivo actualmente se consideran al clacisismo y al barroco como órdenes supratemporales. La teoría de los puros visualismos, entre cuyos representantes se encuentra Wölflin, lleva a cabo este tipo de análisis de las formas.

<sup>108</sup> Gadamer. *Ibid.*, Pág. 47. «Lo que convierte en ciencias a las del espíritu se comprende mejor desde la tradición del concepto de formación que desde la idea de método de la ciencia moderna. En este punto nos vemos remitidos a la *tradicón humanista*, que adquiere un nuevo significado en su calidad de resistencia ante las pretensiones de la ciencia moderna.» Tildar a la pintura de tradicionalista lleva implícito el rechazo de cualquier tradición y por ende de aquello que nos ha formado

cuando se abre una nueva era —la *globalización*— gracias al desarrollo tecnológico de la modernidad, es necesario replantear los fundamentos del arte.

#### 4.3. *El contexto artístico al filo del milenio.*

En la actualidad, el mundo del arte se caracteriza por una pluralidad de tendencias tanto a nivel internacional como nacional. Sin embargo, la corriente principal o *mainstream*<sup>109</sup> se encuentra dominada por el

---

hasta ahora como seres humanos. En el ejemplo que traduzco a continuación, es patente que la valoración de la pintura hoy en día por una parte de la crítica radica en que tanto es capaz de alejarse un artista de la tradición. Linda Nochlin. "Floating in Gender Nirvana", *Art in America*. Vol. 88, núm. 3, marzo de 2000. Pág. 97. «"Solamente es Lucian Freud con feminismo," se mofó mi listo amigo que odia la pintura. Pero eso es precisamente lo que la obra de Saville no es. A pesar de las lujuriosas gotas de pintura y la evocaciones de Rubens, Saville es una artista conceptual de corazón, mientras que Freud es un pintor tradicional tratando de hacerse ver como si tuviera un concepto. El trabajo de Saville tiene más en común con el arte de *performance* feminista y la imaginería del cuerpo-objeto fotografiado que con un anticuado pintor de cabestrillo como Freud.»

<sup>109</sup> El concepto de *mainstream* proviene de la tendencia dominante que se da, en un determinado momento, dentro de la cultura de masas y su aplicación al terreno del arte es relativamente reciente. El carácter temporal y mutable del *mainstream* se debe a que la tendencia dominante es resultado del consenso. En el caso del arte contemporáneo, el *mainstream* está determinado por el consenso resultante de la actividad de críticos y curadores proveniente de los centros rectores del arte. Es posible que en los próximos años surgan otros polos que modifiquen el *mainstream*. También existe la posibilidad de los cambios de opinión y de revalorización. El *mainstream* está muy ligado al gusto de la época y tiene una gran relación con la moda. Debido al carácter transitorio del *mainstream*, el que algo pertenezca o no a él, no le resta validez. En muchas ocasiones aquello que inicialmente se oponía a la tendencia dominante termina por convertirse en *mainstream* y el arte conceptual es ejemplo de ello. Deberíamos de cuestionarnos si debería de existir el *mainstream*, ya que se trata de una corriente de opinión que en

*arte conceptual*.<sup>110</sup> Desde su surgimiento, el conceptualismo se planteó como un arte basado en el significado, en el análisis de tipo instrumental y en la filosofía de la ciencia.<sup>111</sup> Para el conceptualismo el objeto en sí carece de importancia, lo que le interesa es la idea detrás del arte. Rechaza la intuición como método, así como los materiales tradicionales.<sup>112</sup>

---

muchas ocasiones favorece ciertas tendencias en perjuicio de otras. En el momento en que una tendencia deviene en mainstream, aquellas propuestas que no se suman a esta, automáticamente ven reducidas sus posibilidades, ya que las tendencias inscritas en el mainstream suelen recibir por parte de críticos, curadores, instituciones, medios y algunos coleccionistas una serie de ventajas.

<sup>110</sup> Simón Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto*. 6a. ed., Madrid, Ediciones Akal, 1994. Págs. 249-251. Los principios generales del arte conceptual son los siguientes: «Las diversas acepciones y prácticas del «conceptual» han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o , por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico... El arte conceptual ha tenido, en primer lugar, su estímulo en las tendencias constructivistas que progresivamente abandonaron el objeto o se centraron en la constitución estructural del mismo. El principio de la pura *instrumentalidad* del objeto era formulado ya en el arte concreto... Sol Lewitt subrayaba el polo mental. En 1967 escribía ya a este respecto: «En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte». De todo esto importa subrayar que el *concepto*, en la acepción filosófica más común y coincidente con la *idea*, es resultado de un acto de generalización de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares, en su elevación a una significación universal.»

<sup>111</sup> *op. cit.* Pág. 252. «El carácter autorreflexivo ha puesto en primer término las diversas *metodologías analíticas*, diversamente socorridas, así como el recurso a las ciencias interdisciplinarias, ya sea el neopositivismo, la biología, la sociología, la proxémica o la semiótica.»

<sup>112</sup> “Conceptual Art”. <http://www.sapienza.it/magam/inglese/glossary/concepal.html>, 4 de noviembre de 1999. Pág. 1



El auge del arte conceptual en los últimos años se debe a varios aspectos.<sup>113</sup> Por un lado, al rechazar los medios tradicionales, ha echado mano de materiales y recursos novedosos, en muchos casos efímeros, pero que le han imprimido una gran versatilidad a las propuestas conceptualistas. Otros aspectos interesantes son el uso que habitualmente se hace de los sitios y lugares donde se llevan a cabo las instalaciones involucrando al público directamente con la obra.

Por lo anterior, el conceptualismo ha abierto enormemente las posibilidades del arte, pero no es la única ventaja con que cuenta. Se trata de un arte ideado a partir de los principios que gobiernan el conocimiento técnico y científico, tales como la causalidad, el análisis empírico, el empleo de las teorías hipotético-deductivas. Se basa en un conocimiento de tipo instrumental, que permite la manipulación del entorno mediante el uso de la técnica.

El conceptualismo es un arte hecho para ser interpretado de manera lógica, similar al lenguaje; por lo que la hermenéutica semiótica sería posiblemente el método más adecuado para su interpretación. Al partir del concepto, es un arte ideado en primer instancia por

---

<sup>113</sup> Al arte conceptual se han sumado propuestas que difícilmente cabrían dentro de la definición que hemos dado. Algunas de estas propuestas han surgido para expandir los límites del arte conceptual y otras para aprovechar las ventajas de pertenecer al mainstream, creando confusión en los términos. En cierto sentido, podemos decir que el arte conceptual en la actualidad puede ser prácticamente cualquier cosa.

medio de la palabra. La ejecución de la obra es una mera instrumentación del concepto. Se caracteriza por el empleo de mensajes de carácter unívoco, evitando la ambigüedad. Apela fuertemente a lo racional siendo secundario el aspecto emocional del arte.<sup>114</sup>

Si tuvieramos que hacer una ontología regional del arte conceptual, podríamos decir que corresponde a la región del ser preocupada por los aspectos prácticos y científicos. Posiblemente por este motivo tiene tanto auge el arte conceptual. El conceptualismo, al utilizar procesos intelectivos similares a la ciencia –a pesar de violentar en ocasiones las nociones que tenemos de las cosas– se hace entendible a un gran público que ha sido educado bajo estos principios. En ello radica gran parte de su fuerza, las mejores propuestas conceptualistas son aquellas que utilizando el *modus operandi* del pensamiento positivista, subvierten en forma violenta sus propios principios, socavando los ideales de una sociedad tecnificada.<sup>115</sup> De

<sup>114</sup> Cuando apela a lo emocional generalmente es para producir una implosión o *shock* con el objeto de sacudir al espectador.

<sup>115</sup> Carlos-Blas Galindo. "Artes conceptuales y posconceptuales". *Tierra Adentro*. Núm. 102, febrero-marzo, 2000. Pág. 8. «Si durante las neovanguardias habían imperado las ideas de progreso, originalidad, novedad, racionalismo, emancipación y utopía, las posvanguardias han supuesto la adopción del escepticismo, el eclecticismo, la mirada al pasado, el desencanto, la desesperanza, la pasividad, el cinismo y –una vez más– la vacuidad.» Lo conceptualismos han evolucionado hacia los postconceptualismos y últimamente a lo que se le ha denominado el *pospost* que cultiva lo banal y lo trivial en grado máximo. De hecho, en esta última tendencia, prevalece una burla al concepto del *concepto*. Cfr. Raquel Tibol. "Eduardo Abaroa: engendros eclécticos pospost". *Proceso*. Año 23, núm. 1206, 12 de diciembre de 1999. Pág. 63

ahí, su utilización en ocasiones de un tipo de humor sarcástico, irónico e hiriente, como lo muestra la polémica exposición *Sensation*, presentada recientemente en el Museo de Arte de Brooklyn. Una vaca disecada de Hirst, una cabeza llena de sangre refrigerada de Quinn, el retrato de una asesina infantil de Harvey, son algunos ejemplos de lo más punzante del conceptualismo.<sup>116</sup>

Instalación, arte-objeto y *performance* son los géneros preferidos por el conceptualismo de finales del siglo XX. Es necesario una logística curatorial capaz de organizar eventos —que en ocasiones se convierten en auténticas *ferias* de arte— en donde estas manifestaciones se puedan llevar a cabo. Sintomático de esta situación es el *Site Santa Fe, Buscando un lugar*, realizada en Nuevo México, en donde no hubo una sola pintura.<sup>117</sup>

Es lógico suponer que el desarrollo de buena parte de las artes plásticas en un futuro próximo continúe por esta vía.<sup>118</sup> Como ya vimos, el conceptualismo tiene varias

<sup>116</sup> Steven Henry Madoff. "Shock for Shock's Sake?". *Time*. Vol. 154, Núm. 15, 11 de octubre de 1999. Págs. 58-60. Algo similar sucede en México con grupos tales como Semefo (Servicio Médico Forense) que utiliza recursos explosivos como manera de llamar la atención sobre la muerte en una sociedad acostumbrada, gracias a la ciencia médica, a considerarla como un error terapéutico.

<sup>117</sup> Paula Goler. "Site Santa Fe, Buscando un lugar, El aleph desde cualquier geografía". *Art Vance*. Año 1, núm. 02. agosto/septiembre 1999. Págs. 8-12

<sup>118</sup> Las predicciones siempre hay que tomarlas con reservas. Una nueva interpretación del arte del siglo XX va a ser posible gracias a museografías como la del *Tate Modern*, el recién inaugurado museo británico, en donde las obras están organizadas por los motivos que abordan; abandonando la habitual disposición cronológica, técnica y estilística. Esta nueva museografía tiene como intención modificar los criterios desde los cuales se juzga al arte y poner en entredicho muchas de las nociones que alimentan en la actualidad la idea de mainstream.

virtudes que le dan un dinamismo y espectacularidad capaz de atraer a un gran público. Las posibilidades que abre son al parecer infinitas ya que puede echar mano de cualquier tipo de recurso —incluyendo la más avanzada tecnología—, así como de un discurso claro y preciso, capaz de ser entendido fácilmente por una sociedad ávida de novedades y dominada por la tecnología.

Al parecer esto conduce a la pintura a una encrucijada, a un callejón sin salida, ya que no sólo en el terreno del arte, sino en todos los aspectos de la cultura, hay transformaciones que se están llevando a cabo. En la medida en que el proceso de globalización avanza llevando consigo las innovaciones tecnológicas a todo los rincones del mundo, la industria del entretenimiento va en crecimiento, tanto en producción como en consumo. En general, se trata de productos acrílicos, hechos para el consumo masivo, que distraen la atención de aquellos aspectos que pudieramos considerar esenciales para el ser humano tales como la reflexión.

El contexto en el que nos movemos actualmente se encuentra fuertemente dominado por la técnica, pero hay que considerar —independientemente de los innumerables beneficios que ha traído a la humanidad— el enorme vacío espiritual que ha generado. Lo más significativo del arte conceptual es precisamente lo que hace patente de forma crítica y contundente, la falta de espiritualidad del hombre

contemporáneo. La validez de estas manifestaciones no está en duda; sin embargo, la pregunta que se nos plantea ahora necesariamente es: ¿hay alguna alternativa?

#### 4.4. *El fin de la pintura.*

Posiblemente la pintura nunca había estado en una situación tan difícil como la que enfrenta hoy en día. Marginada del *mainstream*, acusada de tradicionalista y fetichista, rebasada por la tecnología, parece condenada a la extinción. Pero lo que al parecer resultaría más grave aún, es que con ello nos pudiésemos olvidar de toda una región del ser.<sup>119</sup>

Como hemos visto con anterioridad, en la pintura se encuentra plasmada la manifestación de la historicidad de lo que nos constituye como sociedad. Mas aún, la pintura es una forma natural de darse de la conciencia del ser, es algo innato, tal como lo podemos comprobar en los niños, que pintan de manera espontánea. Borrar a la pintura del mundo cultural también implicaría hacer a un lado la poderosa herramienta de la intuición sensible, aquello que nos permite captar las cosas en su original.

---

<sup>119</sup> Considero imposible que la pintura desaparezca, pero al no ser considerada como *mainstream* en la última década del siglo XX, ha sido poco favorecido su desarrollo.

Para poder plantear una solución a la disyuntiva en la que se encuentra el arte de la pintura —y poder elucidar su *telos*, su fin último—, vamos a echar mano de dos términos vertidos por Derrida: la *desconstrucción* y la *diferencia*. La palabra desconstrucción tiene múltiples significados: acción de desconstruir, desarreglar las palabras de una oración, desarmar las partes de un todo, perder la estructura..., la desconstrucción no consiste solamente en el desensamblaje de una estructura en unidades más simples, sino en un arreglo distinto al original. Derrida se niega a reducir la desconstrucción a un método. Más bien lo define como un evento capaz de llevarse a cabo por sí mismo. La desconstrucción se realiza en cualquier lugar en donde hay algo. Todo es sujeto de desconstruirse.<sup>120</sup>

En el término diferencia, Derrida aglutina tres significados a partir de similitudes lexicográficas. El término en francés Derrida lo escribe como *differance*, con una *a*, creando un neologismo para referirse simultáneamente a la diferencia de interpretación dependiendo del contexto, pero también a la sumisión del significado a la escritura, así como a que la verdad definitiva y coherente se encuentra diferida, fuera del alcance.

---

<sup>120</sup> Jacques Derrida. "Letter to a Japanese Friend". [http://lucy.ukc.ac.uk/simulate/Derrida\\_deconstruction.html](http://lucy.ukc.ac.uk/simulate/Derrida_deconstruction.html), 26 de febrero de 1999. Págs. 1-3

Con el uso de la desconstrucción y la diferencia, Derrida reinterpreta o reescribe textos ya existentes. Los vuelve a contextualizar, toma de la tradición aquello que le interesa y lo actualiza. Partiendo de la idea hegeliana de unidad, en donde el conocimiento de la tradición es lo que va a permitir la innovación, Derrida hace libre uso del pasado. Pero a diferencia de Hegel, cuyo concepto temporal era lineal, para el desconstruccionismo esto resulta irrelevante. La actividad desconstruccionista nos lleva, por un lado, más allá del presente, pero al mismo tiempo retornando a lo anterior. Utilizando a la tradición como punto de partida, lleva a cabo nuevos planteamientos que lo que demuestran es la imposibilidad de arribar a algo, ya que en el momento en que lo hacemos, esto a su vez forma parte del pasado —y por lo tanto de la tradición—, arrojándonos a un vacío en donde el presente parece una ilusión.<sup>121</sup>

Visto de esta manera, el mundo se desconstruye continuamente, la estructura anterior da origen a una nueva, diferente, pero siempre difiriendo su estructura definitiva. Lo mismo sucede con la pintura. Cada cuadro nuevo constituye una desconstrucción de la pintura anterior, diferente, pero al mismo tiempo llevándonos fuera del alcance de la pintura definitiva.

---

<sup>121</sup> Kierans. *Ibidem*. Págs. 1-15

Parecería que la pintura no tuviera un fin; cual castigo de Sísifo, el hombre tiene que pintar una y otra vez en un eterno devenir. Paradójicamente esto constituye su fin último, su *telos*. El ser sólo puede darse en el tiempo, sólo existe como algo temporal. Somos a partir de un mundo previamente constituido que tenemos que volver a constituir. Cada reconstitución o desconstrucción implica abordar la misma problemática, llevar a cabo una refundamentación de las mismas ideas que a lo largo de la historia han preocupado al hombre. Siempre marcando una diferencia, aunque sea pequeña, con lo realizado con anterioridad.

Llegando a este punto, tenemos que plantearnos cual es el sentido de la pintura el día de hoy. Si la técnica, gobernada por el pensamiento positivista e instrumental, domina el ámbito del hombre en la actualidad, despojándolo de su espiritualidad,<sup>122</sup> podemos concluir que el fin de la pintura puede ser el de recobrar dicha espiritualidad.

---

<sup>122</sup> Es evidente que en otras épocas la pintura no necesariamente estaba ligada a la espiritualidad. La pintura ha tenido múltiples funciones a lo largo de la historia que han sido determinadas por el contexto en su momento. En la actualidad las determinantes históricas se encuentran entre otras cosas en el mercado. Buena parte del coleccionismo se orienta en la crítica de arte y otras directrices del mercado, en ocasiones manipulado por intereses específicos. De tal manera, el coleccionismo hoy en día atesora obras difíciles de coleccionar tales como instalaciones de materiales efímeros. Por ello se han llegado a establecer relaciones de diversa índole entre artistas y coleccionistas, en donde los artistas se comprometen a dar mantenimiento, instalar, reponer... y de más cuidados de la pieza. Ver: Martha Buskirk. "Planning for Impermanence", *Art in America*. Vol. 88, núm. 4, abril de 2000. Págs. 113-119, 167



#### 4.5. *El cuidado del alma.*

¿Que es el *alma*? Esta pregunta cae en un vacío. Si el alma fuera un ente, la pregunta sería innecesaria, bastaría con dirigir nuestra mirada a la cosa. Pero eso es precisamente lo que tenemos que hacer, dirigir nuestra mirada a las cosas mismas o como diría Patocka refiriéndose a la capacidad que tiene el hombre de comprender a los demás y asignarles un lugar en su pensamiento y por ende en su propia existencia: «El alma es el *lugar de las cosas*, no en el sentido material sino en el sentido de que en ella las cosas se manifiestan tal como son. El alma es *eidos eidón*, forma de todas las formas y lugar de todas las formas.»<sup>123</sup>

El alma es el lugar de las ideas. Las ideas se forman por medio de la idealización que significa la creación de algo que no existe.<sup>124</sup> El alma es algo que constituimos a partir de las ideas que nos formamos nosotros mismos. Somos los responsables de nuestra alma. El cuidado del alma no es otra cosa que nuestra

---

<sup>123</sup> Jan Patocka. *Platón y Europa*. Barcelona, Ediciones Península, 1991. Pág. 180

<sup>124</sup> *Ibíd.* Pág. 172

autodeterminación pensante y la reflexión sobre esta obra de determinación.<sup>125</sup>

¿Como puede la pintura contribuir al cuidado del alma? En la medida en que por medio de manipulación de la materia demos forma sensible a las ideas, permitiendo que se manifiesten, para que estas a su vez puedan ser percibidas de forma intuitiva, captadas en lo original, nutriendo de esta manera el alma. La pintura puede contribuir evidenciando el proceso de reflexión, convirtiéndolo en algo externo, poniendo al descubierto las ideas, desvelando la propia alma.

Es aquí donde puede tener sentido la pintura, donde radique su importancia para nosotros. Tener acceso al *eidos* del otro, ver como se manifiestan sus ideas, como se le aparecen, presentan de manera sensible por medio de la intuición en su forma original, sin mediación del pensamiento cosificado; pudiera ser el objeto de la pintura.

---

<sup>125</sup> *Ibid.* Pág. 119



*Non sens*

óleo y emulsión de cera/tela

140 x 140 cm.

1999

### *Conclusión.*

Para poder plantear una conclusión, tenemos que preguntarnos si hemos encontrado la respuesta a la pregunta que interroga por el sentido de la pintura. En realidad, la pregunta permanece abierta. No hemos encontrado una respuesta sino muchas posibles, vislumbrado otras y posiblemente ni siquiera atizado la mayoría de ellas. Preguntar por el sentido de la pintura, nos permite transitar por el pensamiento, de la misma manera en que transitamos contemplando los cuadros de una exposición.

Incluso hay quienes consideran que el sentido puede ser una ilusión. Aún así, en aquello que aparentemente carece de sentido, en la irracionalidad, hay algo que nos atañe, que forma parte de lo que somos como seres humanos. En la medida en que algo nos concierne, por absurdo que parezca, puede tener un sentido para

nosotros. El sentido puede ser una ilusión, pero es algo necesario para la vida.<sup>126</sup>

Por esta razón, las críticas que se le pueden hacer desde una pretendida objetividad positivista a la fenomenología carecen de relevancia. Aún cuando la fenomenología fuera totalmente subjetiva, tenemos que aceptar que la subjetividad nos concierne, que tiene sentido para nosotros. Y que la humanidad, a lo largo de su historia, ha ido formando un tejido intersubjetivo compuesto por textos, pinturas, objetos..., en donde ha ido materializando sus anhelos, creencias, pasiones..., otorgándole sentido a la existencia. La labor interpretativa de esta realidad que el hombre ha constituido, corre por cuenta de la hermenéutica. Pero la interpretación no debemos verla sólo como algo que nos permite entender, sino también aprehender, hacer nuestro aquello que es objeto de la interpretación.

La pintura es una actividad innata al ser humano. Forma parte de una región del ser, que si bien guarda relación con otras manifestaciones, se constituye como autónoma. Hay cosas que sólo se pueden decir con la pintura, en el idioma de la pintura, *pictóricamente*. El acervo cultural, que a lo largo de la historia se ha

---

<sup>126</sup> Josep Ramoneda. *Apología del presente*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1989. Págs. 147-154

acumulado en obra pictórica, nos pertenece, es una fuente de sentido.

El ser humano, en su eterno devenir, tiene que plantearse una y otra vez las mismas preguntas para poder reconstruirse.<sup>127</sup> En un proceso de desconstrucción permanente, cada generación, cada individuo, tiene que remontar los mismos cuestionamientos, las mismas interrogantes que nos plantea el misterio de la existencia. Es en este proceso de refundamentación permanente a partir de lo ya dado, del conocimiento previo, en donde radica lo original de la experiencia particular. Cada cuadro, al mismo tiempo que es una obra original, nos remite a la totalidad de las pinturas existentes.

Esto es posible por medio de la intuición. El poder captar las cosas en su forma original, el poder intuir las, forma parte del ámbito propio de la pintura. Precisamente porque podemos intuir la pintura, podemos comprender la pintura de otras culturas y épocas ya que los fundamentos apriorísticos que yacen en la conciencia del ser, en el *eidós*, son los mismos pero revestidos con los aspectos determinados por el mundo que los vió surgir. La pintura es una ventana a la conciencia de un individuo y su mundo; y por ende de la sociedad y de la historia. Esto nos remite directamente a lo que somos, a nuestra propia naturaleza, a una visión de las cosas y del mundo

---

<sup>127</sup> Habermas. *Ibid.* Págs. 51-52

en el que vivimos a partir de nosotros mismos, un punto de vista esencialmente humano.

Esta manera de ver las cosas nos remite a la intuición sensible. De acuerdo a Kant, todo conocimiento empieza por la experiencia de las impresiones sensibles. No puede haber entendimiento sin intuición ya que es a partir de ella como se nos dan los objetos. Es más, «...lo diverso sólo puede darse en la intuición... Un entendimiento en el cual toda diversidad se diera al mismo tiempo sería intuitivo; el nuestro puede solamente pensar y debe buscar la intuición en los sentidos.»<sup>128</sup> Esta facultad de la intuición, la de acceder a la diversidad y constituir una memoria eidética de naturaleza abductiva, le otorga al pensamiento una gran flexibilidad; mientras el entendimiento tiende a los conceptos fijos. La ciencia y la tecnología alejan cada vez más al espectador de las posibilidades de ejercitar su intuición. Esto se deja sentir incluso en el terreno del arte, ya que las propuestas conceptualistas emplean un tipo de razón positivista e instrumental. Uno de los posibles sentidos de la pintura puede ser el de ejercitar nuestra intuición. En la medida en que desarrollemos la intuición, en el conocimiento cabrá lo diverso; evitando de esta manera la cosificación del alma.

---

<sup>128</sup> Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*. 3a. ed., México, Colofón, 1996. Vol. 1, Pág. 142

Captar el sentido de la pintura debe ser un acto de intuición. Toda explicación puede resultar superflua si somos incapaces frente a un cuadro de sentirlo. Intuir sensiblemente implica eso, captar el sentido sin mediaciones; y la pintura es una prueba de que ello es posible.



## *Glosario*

**a priori.** Lo cognoscible de antemano, por los fundamentos o principios y no sólo a partir de las consecuencias. Es *a priori* un conocimiento que no tiene su justificación precisamente en la experiencia, sino ya en el concepto mismo posibilitando la experimentalidad por parte de la conciencia.

**comprensión.** La aprehensión del significado y del sentido en la que se capta la totalidad del correspondiente horizonte de sentido y significado. El acto de comprender se hace posible por el campo de experiencia que abarca conjuntamente al que comprende y lo comprendido. A todo comprender antecede necesariamente un haber entendido previamente, en el que están contenidos el condicionamiento histórico y la experiencia del mundo propios de la existencia.

**concepto.** Representación de un objeto en general, pero al mismo tiempo de tal forma que se represente aquello en que convienen muchos objetos. Para la formación del concepto se requiere la cooperación de la razón, que propone el punto de vista desde el cual algo es esencial y con su ayuda separa lo esencial de lo accesorio, y la cooperación de la sensibilidad, que ofrece a la razón el objeto particular, del que ha de desprender mentalmente la esencia. La acción conjugada de ambas se efectúa en el entendimiento.

Se distinguen dos tipos de conceptos: los primarios, puros o a priori y los secundarios, empíricos o mixtos. De acuerdo a Husserl, los primarios están dados por la intuición categorial y los secundarios por la intuición sensible; en cambio para Kant, dado que solo puede haber intuición sensible, el concepto es representación no intuitiva.

**conciencia.** Como forma fundamental de la vida espiritual, conciencia significa la simultánea compenetración indisoluble del saber sobre algo, del acto de ese saber y del saber sobre el sujeto y fundamento de dicho acto. Solamente en esta simultaneidad se da la posibilidad de la reflexión, en la que se pone explícitamente la mirada sobre el saber del contenido, el acto y el sujeto o fundamento, los cuales así se hacen presentes a la conciencia bajo el modo de representación. La intencionalidad, el tener conciencia de algo, es un rasgo fundamental de la conciencia; su plenitud es el conocimiento con evidencia.

**conocimiento.** Identificación de un objeto particular aprehendido sensiblemente en su significación general. El conocimiento es una forma del pensamiento que se desarrolla sobre la base de la percepción y de la experiencia y se eleva por encima de ambas. El conocimiento no se efectúa como mera recepción sensible pasiva de algo dado, sino que al mismo tiempo está sostenida por una inteligencia previa de posibles significaciones.

**corriente de vivencias.** Proceso espontáneo de la conciencia en el que se presentan, de manera inmediata y en un continuo devenir, contenidos llenos de sentido y emoción que afectan al ser.

**cultura.** El modo como el hombre modela la naturaleza, constituyéndola en su mundo, con lo cual la configuración del mundo es a la vez configuración del hombre por sí mismo.

**eidós.** Propiamente la visión, luego lo visto, la aparición o manifestación; en Platón equivale a la idea. En fenomenología el eidós constituye la pura esencia de un ser.

**epojé.** La abstención de todo juicio acerca de doctrinas derivadas de toda filosofía anterior; con el objeto de llevar a cabo la descripción de aquello que se da directamente en la intuición, dentro del marco de dicha abstención.

**esencia.** El aspecto fundamental que todo ser, en cuanto configuración o forma, ofrece en su típico e inconfundible modo de ser algo. Es lo que se mantiene como permanente e idéntico en la múltiple variedad de determinaciones accidentales. Es una figura fundamental, supraindividual o general, conforme a la cual es valorado el ente particular según su grado de perfección.

**existencia.** Literalmente destacarse, hacerse visible, aparecer. Existencia designa la forma de realización peculiar del ser, de darse en estado abierto para penetrar en su verdad.

**experiencia.** Forma especial del conocimiento, que no procede del pensamiento discursivo, sino de la aprehensión inmediata de algo dado. Por razón de esta inmediatez, en la que se atestigua irresistiblemente la presencia de lo experimentado, toda evidencia posee una evidencia privilegiada.

**fenomenología.** Descripción de lo manifiesto, de lo que aparece, del fenómeno. El método fenomenológico prescinde de la cuestión de

si el objeto de conocimiento es real o no, porque la reflexión se basa en la conciencia que se tiene del objeto, y deja de lado toda opinión y decisión previa a fin de abrirse hacia las cosas mismas. La fenomenología, al basarse únicamente en aquello que es observable directamente por la conciencia, pretende conocer la esencia y el sentido del ser desde el ser mismo.

**fundamento.** Aquello de que depende algo y que por lo tanto no puede comprenderse sin en el soporte, el fundamento. Debido a ello, el fundamento es lo primero, no sólo temporalmente, sino también materialmente; como principio causa o razón. Todo juicio sobre una cosa, para ser cierto en su verdad, tiene que estar fundamentado, o bien por la evidencia inmediata de la cosa, o bien por otro juicio, a su vez verdadero y cierto, del que se sigue por tanto demostrable y a la vez fundamentados. El conjunto de estos juicios fundamentantes y a la vez fundamentados conduce a los principios de un sector de la realidad hasta llegar a los primeros principios, que no se pueden ya fundamentar ni necesitan fundamentarse, por ser inmediatamente evidentes, ya que en ellos se manifiesta una estructura del ser mismo: que el ser es así y no de otra manera.

**hermenéutica.** Originalmente era considerada como el arte y la ciencia de interpretar textos sobre todo teológicos y bíblicos. Actualmente a la hermenéutica se le comprende como la teoría general de la interpretación de los productos culturales y por lo tanto de la historia del hombre y su mundo. Existen múltiples *hermenéuticas*, ya que el método debe ser adecuado a aquello que se interpreta.

**hiperfrástico.** Aquel texto que va más allá de la palabra y el enunciado por lo que requiere mayor ejercicio de interpretación, tal como un mapa o un códice.

**historicidad.** Modalidad fundamental del hombre, que se halla situado entre un pasado dado ya anteriormente a él, que lo determina y configura y al mismo tiempo se le escapa, y un futuro que todavía está pendiente y, sin embargo, exige su acción; y sólo en esta tensión entre determinación y libertad puede y debe el hombre realizarse a sí mismo.

**idea.** Originariamente el aspecto sensible, la apariencia externa de una cosa; luego la visión intelectual de la esencia interna, es decir, el concepto. Para Platón son ideas los arquetipos inmutables, perfectos, inscritos en el mundo inteligible supraterráneo (la idea suprema, idea de las ideas, es la idea del bien). La filosofía cristiana ve en las ideas los pensamientos arquetípicos de todo lo creado en la mente de Dios. Desde Descartes se ha considerado más y más la conciencia como la sede y el sujeto portador de las ideas. Para Kant las ideas son conceptos de la razón pura; en ellas se piensa algo incondicionado que sin embargo, no se puede encontrar en ninguna experiencia. Son totalidades últimas trazadas por el pensamiento, necesarias para la marcha sistemática del conocimiento. En la fenomenología de Husserl la idea corresponde al eidos como la unidad del objeto constituida en la conciencia.

**inmanente.** Lo que está adentro de algo. Lo inmanente es aquello que se mantiene dentro de sus propios presupuestos. Para el ser, lo inmanente corresponde a percibir la realidad como lo contenido en la conciencia.

**instrumental.** Tipo de racionalidad lógica y ética utilitaristas que entienden al conocimiento como mera posibilidad de uso y la moral como medio de acción; ambas cosas con vistas al dominio de la existencia.

**intencionalidad.** A nivel ordinario se utiliza para designar una relación especial con algunas acciones humanas, tales como los actos morales donde la intencionalidad es decisiva. En la escolástica medieval se utilizaba para caracterizar el conocimiento humano, pues en el conocimiento parece darse la intención de llegar a las cosas. Este será el sentido recuperado por Brentano, quién lo aplicará a la conciencia humana. La conciencia humana es intencional, es decir, produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos sino ir más allá, por lo que la conciencia intencional es en sus actos conciencia de. Husserl verá la intencionalidad como el movimiento que va desde el modo de ver o representar un objeto parcial o inadecuadamente a un modo de ver o representar el objeto adecuadamente. Los llamados actos intencionales no son algo clausurado o definitivo; sino que están enmarcados o animados por un movimiento que les precede y los supera y que en todo caso termina en un objeto, el llamado objeto intencional, término de los diversos actos intencionales.

**intersubjetividad.** El fundamento de la intersubjetividad se basa en la existencia de la estructura de la conciencia común a todos los seres humanos. La intersubjetividad se concretiza en la presencia de la comunidad humana, en la cultura, en la multiplicidad de significados objetivos que se pueden encontrar en el mundo que nos rodea y que nos remiten a los seres humanos que los construyeron. Para poder acceder plenamente a la intersubjetividad, Husserl propone llevar a cabo una doble reducción fenomenológica: la primera para acceder a la propia subjetividad y la segunda para poder apreciar al otro como una subjetividad similar a la de uno mismo.

**intuición.** En sentido estricto, primigenio, es una percepción sensible inmediata –actualizadora y receptiva– de un objeto particular (real y presente) por el sentido de la vista. De acuerdo a Kant, intuición es la representación inmediata de un objeto. Para Husserl, la

intuición es la manera en que originariamente se da algo y por lo tanto es fundamental para el conocimiento, pero hay que tomarlo simplemente como se da, dentro de los límites en que se da.

**metafísica.** En un principio, la designación bibliotecaria de los escritos aristotélicos que quedaban a continuación de la física, y quedó como título de la forma fundamental de la filosofía occidental o filosofía primera fundada por Aristóteles. La metafísica persigue el saber acerca del ente en su entidad, en consideración del ser, como lo primeramente percibido, es el fundamento, la comprensión dada de antemano del ente, de la esencia, del pensar y del conocer. Las cuestiones constitutivas de la metafísica son: La cuestión de los primeros principios en los que el ser fundamenta el ente y la del modo de ser de estos, la de la esencia subyacente a todo ente y de su forma que lo posibilita y realiza, la de la posibilidad de la apertura del ser para el pensamiento que comprende, y finalmente la cuestión sobre el ente supremo o divino. En los tiempos modernos, la secularización del pensar ontológico de la metafísica ha conducido en gran manera al subjetivismo, que pone en lugar de lo divino, la subjetividad fundamentante de la conciencia.

**método.** El procedimiento que muestra un camino determinado para el logro de un fin propuesto de antemano.

**objeto.** Todo lo que es, no precisamente en cuanto que es, sin más, sino en cuanto que está enfrente, es decir, frente al sujeto cognoscente en sus actos o posibilidades de actos. El diverso carácter de estas posibilidades de actos responden en cada caso en la fenomenología clases de objetos con diferente tipo de objetividad (objeto real, práctico, ideal, irreal), con sus respectivas formas de estar dados.

**ontología.** Según su etimología griega, ciencia del ser, es decir, la ciencia del ente en cuanto tal. La ontología contempla el ente (lo óntico) enfocándolo en sí mismo, en cuanto tal, en su entidad, es decir, bajo el horizonte más extenso y universal del ser. Así este saber supera toda referencia y todo interés particular y, desprendido de esto, viene a ser absoluto: la ontología es pura contemplación que se basta a sí misma, es teoría en el sentido más auténtico. La pregunta ontológica por el ente en el ser no sólo es la más vacía, por ser la más general, sino también la más amplia por dirigirse a la totalidad ilimitada.

**percepción.** Aprehensión o captación por medio de los sentidos, primer grado del conocimiento. Es el proceso en el que el hombre reconoce como presente algo que se le muestra como tal. La percepción puede entenderse como unidad de un juicio y de un encuentro inmediato sensible, captador de sensaciones.

**poética.** Es la intuición de lo universal en lo particular. La poética es la expresión de un elemento particular sin pensar en lo universal y sin remitirlo a éste. Pero quien acepta este elemento particular, acepta a la vez lo universal casi sin saberlo.

**positivismo.** Teoría definida en función de las ciencias naturales y extendida en el siglo XX a todas las disciplinas de las ciencias del espíritu. Representa una forma especial del empirismo.

En filosofía, el positivismo fue desarrollado especialmente por Comte. Éste parte de la afirmación de que la filosofía no tiene otro quehacer que el de ordenar lo dado inmediatamente en la experiencia sensible, lo positivo, lo efectivo, de hecho fáctico, mediante el establecimiento de relaciones últimas o leyes, generales y constantes de la realidad. Estas leyes deben de poder reconocerse de manera concluyente en la experiencia.



Si bien el positivismo, como método, pero no como teoría, responde en gran escala a la índole de las ciencias naturales, sin embargo, con pretensión de ser el único método admisible, pasa por alto las diferencias esenciales de estas ciencias con respecto a las demás, así como su pretensión de ser la doctrina universal de la realidad y experiencia a la mera constatación de hechos, sin explicar la facticidad de los mismos. El positivismo descarta como algo «metafísico» la pregunta propiamente filosófica por la razón apriórica de la posibilidad de la experiencia y de sus datos en general.

**pragmático.** Acción. En semiótica se refiere al funcionamiento de un texto en el contexto. Lo pragmático es una actitud afín al relativismo, al utilitarismo y al positivismo. Para el pragmatismo toda teoría y toda verdad carecen de relevancia propia y sólo reciben validez de su utilidad para la realización de quehaceres prácticos. El criterio de verdad es la posibilidad de poner en práctica.

**reducción.** Concepto metodológico fundamental en la fenomenología de Husserl. La reducción fenomenológica es la suspensión de las suposiciones sobre la realidad, y con ello, la reducción de un hecho observado al fenómeno y a lo que le es esencial.

**reflexión.** Retorno del pensamiento sobre sí mismo, sobre lo pensado por él y sobre el pensante la reflexión es el ascenso regresivo a los presupuestos, condiciones y fundamentos de la conciencia como centro en el que se hacen posible el pensamiento y su reflexión; la reflexión es por tanto la vuelta de la conciencia pensante a sí misma, la presencialización de sus estructuras como puesta al descubierto de sus primeras formas de mirar, de su horizonte y de sus actos constitutivos.

**semántico.** Se refiere al significado intertextual. Lo semántico implica la lectura vertical de un texto ponderando sus diversas correspondencias y significados, dentro del texto mismo.

**sensibilidad.** La facultad de recepción por medio de los sentidos.

**sentido.** La sensibilidad, como facultad de experimentar estímulos por medio de los sentidos, tales como la vista, el oído... o de percibir los procesos internos. El significado espiritual de algo que se revela en el comprender.

**sintáctico.** Significado literal, textual .

**solipsismo.** El punto de vista epistemológico del idealismo subjetivista extremo, a saber, que sólo el propio yo y sus estados anímicos tienen existencia real y que todo lo demás sólo existe en su representación.

**subjetividad.** Lo que late en la base como substrato de las propias cualidades y estados. La subjetividad es la *estructura* óptica del ser.

**trascendental.** Lo que rebasa los límites. En Kant, trascendental se refiere a lo que se descubre por medio de la reflexión en cuanto a los principios constitutivos de la conciencia y la posibilidad de conocimiento en general. Un conocimiento trascendental esclarece el modo como nos es posible el conocimiento objetivo: en la medida en que ciertos modos de representación a priori, que nos son propios, constituyen la objetividad de todos los objetos. Trascendental significa en general lo que antecede a la conciencia en todos sus actos particulares, lo que constituye primerísimamente la conciencia en conciencia.

trascendente. Lo que rebasa los límites de toda posible experiencia y de todo conocimiento. Trascendente es lo contrario de inmanente. También se utiliza para designar a aquello que es independiente de la conciencia, lo que existe en sí y es real en sí mismo, lo que tiene vigencia y existencia independientemente de las representaciones humanas.

### *Bibliografía.*

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1980. 479 págs.
- Aristóteles. *La poética*. 4a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1999. 215 págs.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1973. 206 págs.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. 1a. ed., México, UNAM, 1997. 146 págs.
- Boutot, Alain. *Heidegger*. 1a. ed., México, Publicaciones Cruz O., 1991. 112 págs.
- Clearly, Thomas. *La esencia del Zen*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Kairós, 1991. 200 págs.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. 4a. ed., México, Siglo XXI Editores, 1986. 397 págs.
- \_\_\_\_\_. *La verité en peinture*. 1a. ed., París, Flammarion, 1978. 397 págs.

trascendente. Lo que rebasa los límites de toda posible experiencia y de todo conocimiento. Trascendente es lo contrario de immanente. También se utiliza para designar a aquello que es independiente de la conciencia, lo que existe en sí y es real en sí mismo, lo que tiene vigencia y existencia independientemente de las representaciones humanas.

### *Bibliografía.*

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1980. 479 págs.
- Aristóteles. *La poética*. 4a. ed., México, Editores Mexicanos Unidos, 1999. 215 págs.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. 1a. ed., Madrid, Taurus Ediciones, 1973. 206 págs.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. 1a. ed., México, UNAM, 1997. 146 págs.
- Boutot, Alain. *Heidegger*. 1a. ed., México, Publicaciones Cruz O., 1991. 112 págs.
- Clearly, Thomas. *La esencia del Zen*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Kairós, 1991. 200 págs.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. 4a. ed., México, Siglo XXI Editores, 1986. 397 págs.
- . *La verité en peinture*. 1a. ed., París, Flammarion, 1978. 397 págs.

- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1992. 404 págs.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. 2 vols. 7a. ed., Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. Vol. 1. 697 págs.
- Habermas, Jürgen. *Conciencia moral y acción comunicativa*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1998. 219 págs.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. 2a. ed./2a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1980. 478 págs.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. 2a. ed./4a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1997. 529 págs.
- . *Invitación a la fenomenología*. 1a. reimp., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998. 142 págs.
- . *Las conferencias de París*. 1a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. 103 págs.
- . *Meditaciones cartesianas*. 2a. ed./1a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 236 págs.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. 2 vols. 3a. ed., México, Colofón, 1996. Vol. 1. 200 págs.
- Mac Cormac, Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. 2a. reimp., Londres, A Bradfordbook, 1988. 254 págs.
- Marchan, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. 6a. ed., Madrid, Ediciones Akal, 1994. 483 págs.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 4a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1997. 469 págs.
- Montero, Fernando. *Retorno a la fenomenología*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Anthropos, 1987. 514 págs.
- Patocka, Jan. *Platón y Europa*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1991. 278 págs.
- Platón. *Diálogos*. 20a. ed., México, Editorial Porrúa, 1984. 785 págs.
- Ramonedá, Josep. *Apología del presente*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Península, 1989. 164 págs.

- San Martín, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. 1a. ed., Barcelona, Editorial Anthropos, 1987. 203 págs.
- Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. 1a. ed., Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1995. 161 págs.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 1a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1985. 366 págs.

### *Hemerografía.*

- Buskirk, Martha. "Planning for Impermanence". *Art in America*. Vol. 88, núm. 4, abril de 2000. Págs. 113-119,167
- Galindo, Carlos-Blas. "Artes Conceptuales y posconceptuales". *TierraAdentro*. Núm. 102, febrero-marzo, 2000. Págs. 4-8
- Goler, Paula. "Site Santa Fe, Buscando un lugar. El aleph desde cualquier geografía". *Art Vance*. Año 1, núm. 2, agosto/septiembre 1999. Págs. 8-12
- Madoff, Steven Henry. "Shock for Shock's Sake?". *Time*. Vol. 154, núm. 15. 11 de octubre de 1999. Págs. 58-60
- Nochlin, Linda. "Floating in Gender Nirvana". *Art in America*. Vol. 88, núm. 3, marzo de 2000, Págs. 94-97
- Tibol, Raquel. "Eduardo Abaroa: engendros eclécticos pospost". *Proceso*. Año 23, núm. 1206, 12 de diciembre de 1999. Pág. 63

*Otras fuentes.*

- Bronner, Stephen. "Dialectics at a Standstill: A Methodological Inquiry Into the Philosophy of Theodor W. Adorno". <http://www.uta.edu/huma/illuminations/>, 8 de diciembre de 1998. 56 págs.
- "Conceptual Art". <http://www.sapienza.it/magam/inglese/glossary/conceptual.html>, 4 de noviembre de 1999. 1 pág.
- Derrida, Jacques. "Letter to a Japanese Friend". [http://lucy.ukc.ac.uk/~simulate/Derrida\\_deconstruction.html](http://lucy.ukc.ac.uk/~simulate/Derrida_deconstruction.html), 26 de febrero de 1999. 1-3 págs.
- Douglas F. Watt. "Emotion and Consciousness: Implications of Affective Neuroscience for Extended Reticular Thalamic Activating System Theories of Consciousness". <http://www.phil.vt.edu/assc/watt/default.html>, 5 de abril de 2000. 20 págs.
- Husserl, Edmund. "Pure Phenomenology, Its Method and Its Field of Investigation. Inaugural Lecture at Freiburg im Breisgau". [http://www.baylor.edu/~Scott\\_Moore/essays/Husserl.html](http://www.baylor.edu/~Scott_Moore/essays/Husserl.html), 5 de marzo de 1999. 8 págs.
- Karnezis, G. T. "Gadamer, Art and Play". <http://www.svcc.cc.il.us/academics/classes/gadamer.htm>, 20 de septiembre de 1999. 8 págs.
- Kierans, Kenneth. "Beyond Deconstruction". <http://www.mun.ca/animus/1997vol2/kierans1.htm>, 5 de mayo de 1999. 15 págs.
- Mallery, John C., Roger Hurwitz, Gavan Duffy. "Hermeneutics: From Textual Explication to Computer Understanding?". [http://www.ai.mit.edu/people/jcma/papers/1986-ai-memo-871/section3\\_2.html](http://www.ai.mit.edu/people/jcma/papers/1986-ai-memo-871/section3_2.html), 22 de mayo de 1999. 37 págs.
- Nagel, Thomas. "What is it like to be a bat?". [http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel\\_Bat.html](http://members.aol.com/NeoNoetics/Nagel_Bat.html), 14 de agosto de 1999. 8 págs.

- Pelmas, Sarah. "Literary Reading: Hölderling Through Heidegger Through De Man." <http://tornado.eve.umontreal.ca/~guedon/Surfaces/vol3/pelmas.html>, 15 de octubre de 1999. 15 págs.
- Robinson, G.D. "Paul Ricoeur and the Hermeneutics of Suspicion: A Brief Overview and Critique". <http://www.capo.org/premise/95/sep/p950812.html>, 26 de septiembre de 1999. 8 págs.
- Silby, Brent E. "Dennett's Reduction of Brentano's Intentionality". <http://www.geocities.com/Athens/Sparta/551/silby015.html>, 13 de octubre de 1999. 5 págs.
- Schuhmann, Karl, Barry Smith. "Against Idealism: Johannes Daubert vs. Husserl's Ideas". <http://wings.buffalo.edu/academic/departament/philosophy/faculty/smith/articles/againstid.html>, 10 de septiembre de 1999. 20 págs.
- Stickle, Steve. "An Introduction to J. Habermas". <http://www.niv.edu/acad/english/wac/hbrms.html>, 10 de septiembre de 1999. 5 págs.
- "The Critical Theory of Jürgen Habermas". <http://www.phy.nau.edu/~danmac/habcritthy.html>, 10 de septiembre de 1999. 3 págs.

### *Indice de láminas.*

<i>Irrupción</i>	v
<i>Reducción</i>	5
<i>Un recuerdo del mar</i>	32
<i>El mundo flotante</i>	52
<i>Paraje</i>	71
<i>Non sens</i>	93